



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej

Author: Leszek Małczak

Citation style: Małczak Leszek. (2004). Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej.

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

LESZEK MAŁCZAK

WIATR W LITERATURZE CHORWACKIEJ

**O figurze literackiej wiatru w XIX i XX-wiecznym piśmiennictwie
chorwackim strefy śródziemnomorskiej**

WSTĘP

Vladimir Nazor w jednym ze swoich sonetów pisał: „Svak u sebi izvor svojih sanja ima, / I ti sni su pređa istoga povjesma: / Tvoji – skriti, moji – igra vjetrovima”¹. Można w tym miejscu zadać pytanie: kto jest podmiotem w tej grze – człowiek czy wiatry, kto zabawką, w czyich rękach? Czy na tyle „opanowaliśmy przedmiot”, poznaliśmy go, że możemy mówić o zabawie, czy też nieustannie krążymy wokół niego, przybliżając się, by następnie się oddalić, rozminąć? Zjawiska mają nad nami przewagę. Możemy je nazywać, starać się je oswoić, „przykroić” na naszą miarę, umieścić w świecie własnych odczuwań.

Na figurę literacką wiatru składają się nie tylko jego znaczenia symboliczne i przedstawienia ikonograficzne, o których wzmiankują słowniki symboli. Pojęcie figury literackiej obejmuje problematykę szczegółową, uwzględnia znaczenia specyficzne, budowane przez topos, alegorię, metaforę, porównanie. Anna Legeżyńska, pisząc o domu i bezdomności w książce *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*², dokonała systematyzacji pojęcia figury literackiej, którą rozpatrywała na trzech płaszczyznach: figury interpretacyjnej, modelu przestrzeni oraz konstrukcji retoryczno-stylistycznej podzielonej na tropy (np. metafora, metonimia, synekdocha), figury słów (np. wyliczenie, powtórzenie, anafora) oraz figury myśli (np. symbol, alegoria). Legeżyńska przenosi pojęcie figury literackiej z jednostki tekstu, jaką jest słowo, grupa słów, zdanie na wyższe poziomy morfologiczne dzieła literackiego. Czyni z niej kategorię całościową i interpretującą kompozycję oraz strukturę tekstu, przez co figura literacka przestaje być wyłącznie elementem dyskursu wewnątrztekstowego – albo wychodzi poza jego granice, albo je w ogóle znosi.

Już pobieżna lektura utworów literackich niektórych pisarzy urodzonych w śródziemnomorskiej części Chorwacji pokazuje, że w porównaniu do dzieł autorów z kontynentu pojawia się w nich znacznie więcej znaków słownych i obrazowych odnoszących

¹ V. Nazor, *Čitaocu* [w:] *Pjesme u šikari, iz močvare i nad usjevima* [w:] *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme IV*, ur. V. Flaker, Zagreb 1977, s. 159. Przytoczony fragment pochodzi z zadedykowanego i poświęconego czytelnikowi (*Čitaocu*) cyklu sonetów, który składa się z 5 utworów.

² Por. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 6–34.

się do powietrza w ruchu. Temat wiatru w literaturze i kulturze chorwackiej strefy

śródziemnomorskiej (adriatyckiej) wydaje się dla niej symptomatyczny. Należy do nieprzekładalnej na język kontynentu regionalnej etnosemantyki kulturowej. Anglicy mają swoją mgłę, kamienne klifowe wybrzeże, Holendrzy – sieć kanałów oraz wiatraki, mieszkańcy wybrzeży Morza Śródziemnego, natomiast, oliwki, cyprysy, figi i – *last but not least* – wiatry. Wiatr, jak się okazuje (uwaga ta dotyczy również morza, a wątek „akwatologiczny” cieszy się większą popularnością w literaturze fachowej poświęconej tematowi Morza Wewnętrznego niż np. wiatry), pozostaje w ścisłym związku z problematyką psychologiczną. Jung uważa go za obraz archetypiczny. Na uwagę zasługuje obecność wiatru w wyobrażeniach zbiorowych, świadomości mitycznej, religijnej, wczesnofilozoficznej (zwłaszcza jońskiej filozofii przyrody opierającej się na fundamencie teorii czterech żywiołów), ale również w indywidualnym traumatycznym przeżyciu.

W książce został celowo i świadomie przyjęty peryferyjny punkt widzenia, obejmujący nie tylko i nie tyle perspektywę zagrzebską, a więc perspektywę klasycznego centrum, ile miejscową: senjską, korčułańską, hvarską, rabską... To właśnie stąd patrzymy na to, co się dzieje na wybrzeżu i na kontynencie. I nie chodzi o odległość, jaka dzieli Zagrzeb i morze, lecz o dystans mentalny i kulturowy, jaki oddziela wąski pas wybrzeża adriatyckiego od kontynentalnej części Chorwacji. Ta różnica staje się czasem widoczna już po przejechaniu kilku kilometrów w głąb lądu.

Szczegółowej analizie poddana została literatura regionalna, związana z adriatyckimi prowincjami Chorwacji: Istrią, Dalmacją, Przymorzem, wyspami oraz Dubrownikiem. Rządzi się ona swoimi prawami i niejednokrotnie trudno umieścić ją wśród wydarzeń literackich zachodzących w literaturze ogólnonarodowej. Często jest osamotnionym głosem, który nawet nie szuka swojego miejsca w stylach i poetykach obowiązujących w danej chwili. Przypadek adriatyckiej literatury regionalnej jest szczególny, ponieważ odwołuje się ona do bogatych tradycji czakawskiej literatury dalmatyńskiej, która w XVI i XVII wieku była równorzędnym partnerem innego ważnego ośrodka piśmiennictwa chorwackiego – sztokawskiego Dubrownika.

Jak się okazało, nie bez znaczenia dla semantyki i stylistyki wiatru pozostaje jego rodzaj. Zarówno w życiu, jak i w literaturze najczęściej występują: wiatr południowy – *jugo*, północno-wschodni – *bura* i zachodni – *maistral*. W spektrum zainteresowań, oprócz wiatrów

„materialnych”, mieszczą się wszelkie formy powietrza będącego w ruchu, wszelkie

tchnienia, natchnienia, delikatne powiewy, a więc te jego przejawy, których obszarem jest tzw. „sfera duchowa” człowieka, a do ich odbioru niezbędna okazuje się wrażliwość.

Jeśli chodzi o semantykę kulturową, to wiatr doczekał się szczegółowego i wyczerpującego opracowania. Niemal wszystkie słowniki symboli, mitów i tradycji uwzględniają to hasło i udowadniają, że znaczenia symboliczne wiatru stanowią jeden ze stałych elementów tradycji kultury i cywilizacji europejskiej. W nauce o literaturze, zarówno na gruncie chorwackim, jak i polskim, brakuje prac poświęconych wyłącznie temu tematowi. Szczególnie „zaniedbaną” sferą wydaje się krąg zagadnień z zakresu stylistyki tekstu (tę właśnie problematykę obejmuje rozdział III). Gdy zostanie już dostrzeżona ikoniczna obecność wiatru w jakimś utworze, to fakt ten sprowadza się do powierzchownej wzmianki, ograniczającej się do stwierdzenia typu: buduje w utworze „znakomitą” atmosferę; jest wyjątkowo udanym artystycznie motywem. Do tej pory pisano również o wietrze jako metaforze, symbolu, podporządkowanym na ogół jakiemuś innemu składnikowi dzieła. Nie ma samodzielnych ujęć wiatru w znaczeniu kategorii tematu, toposu, modelu przestrzennego stanowiącego siłę napędową tekstu, czynnika umożliwiającego jego spójną interpretację, ważnego elementu w konstrukcji utworu literackiego.

Książka ta nie ma ambicji dokonania syntezy historycznoliterackiej, choć proponuje spojrzeć na ten proces i towarzyszące mu przemiany estetyczno-światopoglądowe w świetle zmieniającej się funkcji i roli wiatru w sztuce w poszczególnych okresach literackich. Aby uzyskać taką perspektywę badawczą, należało wziąć pod uwagę obszerny czasowo i gatunkowo materiał literacki. Wykorzystano utwory prozatorskie, poetyckie i dramatyczne z okresu, który w chorwackiej periodyzacji określany bywa jako *novija hrvatska književnost* („nowsza” literatura chorwacka). Uwzględniono iliryzm, realizm, modernizm, literaturę międzywojenną i współczesną. Wśród wymienionych formacji najslabiej reprezentowany jest okres iliryzmu. Obecność pisarzy adriatyckich w ówczesnej literaturze w tym czasie ogranicza się właściwie do dwóch nazwisk: braci Mažuraniciów i Luki Boticia.

Rozpiętość czasowa w doborze egzemplifikowanych utworów została podyktowana przez literackie formy konceptualizacji wiatru. Nie jest on bowiem ani centralną figurą kulturową w kręgu cywilizacji śródziemnomorskiej, ani figurą literacką typową dla jakiegoś pisarza, grupy poetyckiej, prądu, kierunku, a nawet jednego okresu czy formacji stylistycznej.

Pomimo że figura literacka wiatru nie stanowi dominanty semantyczno-stylistycznej w ramach wyżej wyodrębnionych jednostek, to okazuje się ważnym dla rozumienia chorwackiej literatury i kultury „adriatyckiej” nośnikiem problematyki filozoficznej, psychologicznej i estetycznej. Sytuacja taka wymusza, z jednej strony, uwzględnienie wielu różnych tekstów literackich o niejednokrotnie przeciwstawnej estetyczno-światopoglądowej proveniencji, z drugiej, wprowadzenie pewnego rodzaju ograniczenia, dotyczącego nie tyle samego wyboru pisarzy, co selektywnego potraktowania ich literackiego dorobku. W książce tej zostały wykorzystane, między innymi, teksty Josipa Draženovicia, Vjenceslava Novaka, Silvije Strahimira Kranjčevicia, Ante Tresicia Pavičicia, Ivo Vojnovicia, Vladimira Nazora, Milutina Cihlara Nehajeva, Olinko Delorka, Marina Franičevicia, Ante Cettinea, Šime Vučecicia, przedstawicieli poezji dialektalnej – Mate Baloty (pseudonim Mija Mirkovicia), Drago Gervais,³ oraz Jure Franičevicia-Pločara, Ranko Marinkovicia, Petara Šegedina, Slobodana Novaka, Nikoli Miličevicia.

Wybór ten uzależniony został od zaistnienia tej szczególnej dla sztuki sytuacji, w której dochodzi do jakiegoś przekształcenia – czy to semantycznego, czy to stylistycznego, dokonanego na słowie bądź grupie słów, stanowiącego odstępstwo od normy użycia i znaczenia nazw odnoszących się do zjawiska meteorologicznego wiatru w języku komunikatu nieartystycznego. Użyte wcześniej pojęcie figury literackiej obejmuje różnorodne aspekty prowadzonego tu dyskursu. Umożliwia nie tylko badanie przekształceń semantyczno-stylistycznych w indywidualnym wymiarze, ale pozwala również na potraktowanie tematu w aspekcie szerszym, światopoglądowym i poznawczym. Wynik badań szczegółowych powinien doprowadzić do ogólnych wniosków, które pozwolą spojrzeć na kulturę śródziemnomorską przez pryzmat wiatru i na wiatry przez pryzmat kultury śródziemnomorskiej (*mediteranizam*) – niesłychanie popularnej kategorii interpretacyjnej, wykorzystywanej w odniesieniu do twórczości pisarzy adriatyckich.

Trudno doszukiwać się wśród różnych „śródziemnomorskich” wątków obecnych w poezji Vesny Parun, typowej przedstawicielki tej kultury, jakiegoś nadmiernego uprzywilejowania motywu wiatru. Na próżno będziemy szukać tego motywu u innych pisarzy tutaj urodzonych, a uwzględnieni – Nazor, Marinković, S. Novak, Nehajev i inni nie

³ U zdecydowanej większości pisarzy adriatyckich utwory napisane w dialekcie stanowią margines twórczości, w postaci, na przykład, rozrzuconych po czasopismach krótkich, składających się z kilku wierszy cyklów, rzadziej osobnych tomików, wydawanych z reguły już w dojrzałej fazie twórczości. Wyjątek to Balota i Gervais, którzy

nadużywają go. Kryterium dokonanego wyboru tekstów jest nie frekwencja, z jaką występuje,

ale nadanie opisywanemu zjawisku atmosferycznemu sensów naddanych. O wietrze pisało wielu twórców i to niekoniecznie pod wpływem klimatu śródziemnomorskiego. Jednak to właśnie kultura ukształtowana w tym specyficznym obszarze geograficznym istotnie przyczyniła się do wypracowania symboliki i ikonografii figury literackiej wiatru. Została ona później, podobnie jak wiele elementów tej cywilizacji, przeniesiona do sztuki północnych krajów europejskich, czasem dosłownie powtarzającej antyczne wzory, czasem adaptującej je do swoich warunków⁴.

W pierwszym rozdziale zostały omówione źródła symboliki kulturowej wiatru i różne perspektywy oglądu tego znanego przecież z codziennego doświadczenia zjawiska meteorologicznego. Przedmiotem analizy stała się obecność wiatru w mitologii, religii, filozofii i psychologii. W rozdziale drugim przedstawiono zaplecze kulturowe i najnowsze dzieje Chorwacji. I „wietrznej”, i „południowej”, gdyż przymiotnik *južna* (*Hrvatska*) ma dwa znaczenia: kierunku geograficznego oraz wiatru południowego⁵. W ramach tego rozdziału została również poruszona fundamentalna kwestia roli i miejsca regionalizmu w literaturze i kulturze chorwackiej. W rozdziale trzecim pokazano sposoby kształtowania różnych typów modelu przestrzeni literackiej wiatru. W wyniku przeprowadzonych tu analiz zostało wyróżnionych kilka rodzajów tej przestrzeni, w zależności od przyjętego kryterium, czyli ze względu na rodzaj wiatru, funkcję, jaką pełni on w tekście, jego miejsce w konstrukcji utworu

zdecydowaną większość swoich utworów napisali po czakawsku, tylko sporadycznie sięgając po sztokawski standard.

⁴ Jeszcze w XIX wieku Anglik Horace Walpole ubolewał: „To niezwykle, że kraj tak hojnie uposażony w powaby natury wydał tak niewielu dobrych malarzy krajobrazu. Jak nasi poeci rozplamienią swą wyobraźnię na słonecznych wzgórzach, wzdychają za grotami i chłodem wietrzyków, tak nasi malarze rysują skały i przepaści, i zamki na górach, ponieważ Wergiliusz oddychał powietrzem Neapolu, a Salvator wędrował wśród Alp i Apeninów”. Cyt. za: A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 19.

Jezuita z Pożegi, jeden z pierwszych slawońskich poetów, inaugurujący twórczość literacką w niedawno wyzwolonej z niewoli tureckiej prowincji (1699 rok–pokój w Karłowicach), Anutn Kanižlić, odwołuje się do twórczości autorów dubrownickich, zwłaszcza Gundulicia, Vučicia i Đurđevicia. W swoim dziele, *Sveta Rožalja* (wydane pośmiertnie w 1780 r.), przejmując od nich formę gatunkową, barokowy poemat religijny z jego wymową ideową, język literacki i poszczególne motywy, jak chociażby apostrofę do wiatrów i metaforę łodzi/żeglugi jako symbolu przeznaczenia i losu: „Pušite, hitri, u jadra, vitri, / vitri mirmi, lađi virni! / Pade siver, prista jug. // Vodenē gore ne pīžā more, / neg počivā, vas poživā: / zapunite, put je dug. // Vitrić male rugajū vale, / valja brodit, lađu vodit, / napeta su jadra sad. // Punuše milom u jadra silom, / ide sada lađa rada, / vitrić služi sam njoj rad. // Nut morske zvizde, puna je gizde! / Koji traže, njima kaže / put na mora srićni kraj. // Zviyda je rana i u po dana / čudno sviti, za njom hiti / lađa sad u željni raj”. A. Kanižlić, *Sveta Rožalja* [w:] *Leut i Trublja. Antologija starije hrvatske poezije*, sastavio R. Bogišić, Zagreb 1971, s. 341.

W równinnej Slawonii, ten marynistyczny obrazek, musi kojarzyć się z morzem, śródziemnomorską Chorwacją. Utwór Kanižlicia, w przeciwieństwie do większości, powstających wówczas w Chorwacji kontynentalnej utworów, wpisuje się w tradycję literatury nadadriatyckiej.

⁵ Porównaj w tym zakresie opowiadania Slobodana Novaka *Južne misli* z rozdziału III i analizę semantyczną nazw wiatrów w rozdziale I.

literackiego i sposób obrazowania. W ostatnim rozdziale ukazano zaś te postawy

światopoglądowe, które implikuje pojawienie się figury literackiej wiatru.

Z wykorzystywanych w książce metodologii na pierwszy plan wysuwa się francuska krytyka tematyczna, przede wszystkim prace Gastona Bachelarda i Georges Pouleta, semiotyka i (post)strukturalizm z Jurijem Łotmanem oraz Gérardem Genette'em, a na gruncie polskim – z Januszem Sławińskim na czele. Wybór ten podyktował fakt, że w optyce badawczej powyższych orientacji mieści się kategoria wiatru, który może być zarówno tematem w rozumieniu tematologicznym, jak i jednostką morfologiczną dzieła. Z jednej strony pozwoli to odkryć psychologiczną *arché*, zasadę rządzącą wyobraźnią poetycką S. S. Kranjčevicia i P. Šegedina, z drugiej zaś umożliwi pokazanie miejsca kategorii przestrzennej wiatru w strukturze tekstu i jego możliwych interpretacjach.

Czy istnieje możliwość uchwycenia tzw. całości tak bardzo sprzecznego w wielu miejscach zjawiska – oto drugie znaczenie Nazorowskiej metafory (*igra vjetrovima*), którą poeta posłużył się, by ukazać naturę poezji, próbującej oddać właśnie to, co niewyraźne i lotne, pełne swobody, nieskrępowania – jak wiatry⁶.

Niniejsza książka stanowi zmodyfikowaną wersję rozprawy doktorskiej. Składam serdeczne podziękowania wszystkim, którzy mnie inspirowali, dopingowali w pisaniu, bez pomocy których niniejsza książka zapewne by się nie ukazała, a w szczególności: prof. dr hab. Bożenie Pikali-Tokarz, prof. dr hab. Barbarze Czapik-Lityńskiej, prof. dr. hab. Bogusławowi Zielińskiemu, dr. hab. Lechowi Miodyńskiemu oraz Małgorzacie i Szymonowi.

⁶ Nazor sens pisanja upatruje v čytelniku. Włącza go, tym samym, v swój tekstovij svijat i powierza važnu roľ do odegrania. Sonet čvrtij rozpoczyna następujaca strofa: „Sâm ja malo mogu. – Ti i ne znaš da si / Supjevač, kad pjesme prožme te milina. / Čitaoče, ja sam žica, ti šupljina / Glazbalu sa kog se harmonija glasi” (Nazor, *Čitaocu*, op.cit., s. 160).

Rozdział I

SEMANTYKA WIATRU

Wiatr może być rozpatrywany w kategoriach geograficznych, mitologicznych, symbolicznych, filozoficznych, psychologicznych i literackich. Stanowi przedmiot zainteresowania meteorologii ogólnej, która zajmuje się badaniem struktury fizycznej atmosfery. *Słownik języka polskiego* Witolda Doroszewskiego podaje następującą definicję wiatru: „poziomy ruch warstw powietrza w określonym kierunku, powstający na skutek różnic ciśnienia; prąd, strumień powietrza”⁷. Inne pozycje słownikowe w niewielkim stopniu definicję tę modyfikują⁸. Zgodnie z nich wynika, że naturę, sedno, istotę wiatru stanowi ruch. Podstawowymi parametrami służącymi do jego opisu są kierunek oraz prędkość (siła). Kierunek wiatru można ustalić za pomocą niektórych wiatromierzy (anemometry kierunkowe) oraz różnorodnych przyrządów, których jednorazowe projekty zależą od fantazji konstruktorów. W Zadarze kierunek wiatru wskazuje ruchoma figurka aniołka, umieszczona na dzwonnicy miejscowego kościoła⁹. W Rovinju, na szczycie dzwonnicy tutejszego kościoła, znajduje się jego patronka, św. Eufemia, pełniąca również funkcję „wiatromierza”. Prędkość określa się w metrach na sekundę lub kilometrach na godzinę¹⁰. Żeglarze siłę wiatru wyrażają w umownej, 12-stopniowej, skali Beauforta.

Charakterystyczne dla danego regionu wiatry nazywane są wiatrami lokalnymi bądź regionalnymi. Choć słowniki narodów zamieszkujących wybrzeża Morza Śródziemnego odnotowują wiele leksemów określających różne typy wiatrów, to nie wyczerpują całego zasobu, jakim dysponują poszczególne dialekty śródziemnomorskich miast, portów i wysp. Bogactwo leksykalne jest ich wspólnym dziedzictwem: „Obale posuđuju nazive vjetrova jedne drugima, ne krzmajući da im promjene ime ili smjer, potičući, ponekad namjerno,

⁷ *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 9, Warszawa 1967, s. 978.

⁸ Por. *Encyklopedia żeglarstwa*, pod red. J. Czajewskiego, Warszawa 1996, s. 411–422; *Pomorska enciklopedija*, sv. 8, Zagreb 1965, s. 120–134.

⁹ Por. ilustracja.

¹⁰ Por. ilustracja.

nesporazume”¹¹. Matvejević za przykład takiego nieporozumienia podaje różnicę pomiędzy

podobnie brzmiącymi *mistralem*, spotykanym w zachodniej części Morza Śródziemnego a wiatrem nazywanym przez Chorwatów *maestralem*. Występujący nad Adriatykiem *maestral* jest wiatrem łagodnym, wiejącym od morza w kierunku lądu, francuski *mistral*, z kolei, to silny wiatr zimowy. Wieje z północnego wschodu, a więc z przeciwnego kierunku, doliną Rodanu do Zatoki Lwiej, czasem wzmocniony bywa wiatrem katabatycznym, spadającym ze stoków Alp.

Językoznawczą analizą nazw wiatrów zajmuje się odrębny dział toponimii – anemonimia. W obrębie całej Słowiańszczyzny wiatr ma ogólną nazwę prasłowiańskiego pochodzenia *větrъ*, ulegającą fonetycznym zmianom w poszczególnych językach, pol. wiatr, czes. *vítr*, ros. *бемep*, bułg. *бятъp*, słoweń. *veter*, serb. *вemap*, chorw. *vjetar*, a w ikawskim dialekcie czakawskim – *vitár*¹². Chorwacki językoznawca, Radovan Vidović, w *Pomorskim rječniku* (1984) zebrał słownictwo dotyczące omawianego zjawiska meteorologicznego. Z efektami jego pracy możemy zapoznać się we wspomnianym wyżej słowniku, jak również artykule *Koiné pomorskoga anemonijskoga nazivlja*, o którym sam autor powiedział, że jest to: „analitički, komparativni, etnolingvistički, te donekle etimološki prikaz”¹³.

W języku chorwackim rodzaj wiatru oddaje się poprzez wyrażenie, którego człon określający (przymiotnik) wskazuje kierunek wiatru, jak na przykład: *zapadni vjetar*, *sjeverni vjetar*, *južni vjetar*, *istočni vjetar*, *sjeverozapadni vjetar* itd. Częściej jednak dochodzi do przeniesienia nazwy strony świata na człon określany (rzeczownik). Wskutek takiej substantywizacji sufiksальной powstaje jednowyrazowy leksem: *sjevernjak*, *zapadnjak*, *južnjak*, *istočnjak*¹⁴. Powszechnie jednak używa się nazw własnych dla poszczególnych rodzajów wiatru, a wiąże się to z bogatą tradycją, wywodzącą się z mitologii i starożytnej geografii. I tak, na przykład, etymologię nazwy wiatru północno-wschodniego *bura*¹⁵ wywodzi się od Boreasza (*boréas*), starogreckiej nazwy wiatru północnego (zachowała się ona także w innych językach regionu śródziemnomorskiego: najpierw w łacinie *boreas*, później w języku

¹¹ P. Matvejević, *Mediterranski brevijar*, Ljubljana 1991, s. 27.

¹² W dialekcie czakawskim funkcjonuje również nacechowana stylistycznie oboczna forma liczby mnogiej, bez sufiksu –ov- (*vjetrovi*), mianowicie *vitri*.

¹³ R. Vidović, *Koiné pomorskoga anemonijskoga nazivlja*, „Čakavska rič”, 1992, br. 1, s. 53.

¹⁴ Por. W. Kupiszewski, *Z badań nad słownictwem słowiańskim. (Nazwy wiatru)*, „Prace Filologiczne”, XIX, Warszawa 1969, s. 194.

¹⁵ *Bura* na obszarze Słowiańszczyzny oprócz znaczenia „wiatru” miewa również znaczenie burzy. Dotyczy to, między innymi, języka chorwackiego – z wyjątkiem strefy adriatyckiej (!), gdzie *bura* zawsze odnosiła się tylko do wiatru. Por. R. Vidović, *Koiné ...*, op.cit., s. 60.

włoskim *bora*, francuskim *borée* i hiszpańskim *bóreas*)¹⁶. Nazwy własne wiatrów oznaczają

równocześnie strony świata, np. *bura* to wiatr północno-wschodni i północny wschód.

Analiza jednostek frazeologicznych, w których występuje wiatr pokazuje, że wykorzystują one przede wszystkim jego liczne znaczenia symboliczne. Vidović już u Marina Držicia natrafił na przenośne znaczenie wiatru. Chodzi o frazę *otkriti tramuntanu*, która w przeciwieństwie do wyrażenia *izgubiti tramuntanu* oznacza poznanie, odkrycie, zorientowanie się w czyichś planach, zamiarach¹⁷. Niestalość i zmienność wiatru pojawia się w wielu stałych połączeniach wyrazów – część z nich ma znaczenie idiomatyczne – mówiących o jałowości, bezcelowości jakiejś czynności (*govoriti, brbljati, lajati [rijeći]* u *vjetar*; *tjerati vjetar kapom*; *hvatati vjetar rukama*; *jadati se u vjetru, šibati po vjetru* – ‘rzucać słowa na wiatr’, wykonywać jakąś bezcelową czynność). Ta cecha wiatru powoduje, że jest on synonimem niepewności (*držati se zubima za vjetar*). Symbolizuje także pustkę. Określenie ‘pełen, pełne wiatru’ oznacza pustkę, brak (*pun vjetra*). Pustka obecna jest również we frazie *izvaditi iz vjetra* – wymyślić, zmyślić. W odniesieniu do człowieka oznacza zwykle osobę lekkomyślną i zmienną, *vjetrogonja, vjetropir, vjetrenjak, imati vjetar u glavi* – ‘mieć wiatr w głowie’, pędziwiatr, wiatropęd, wiatrogon, a także słynne Mickiewiczowskie określenie kobiety „wietrzna istoto”, które funkcjonuje w swoim kontekście jako synonim zmienności, płochości i niestalości. Być może kryje ono w sobie jakiś głębszy sens. Nieprzypadkowe zestawienie kobiety i wiatru, który przecież jako żywioł tworzy męską parę z ogniem, w opozycji do żeńskich ziemi i wody, odkrywa nowe sensy. W filmie Luca Bessona to właśnie kobieta jest piątym żywiołem. Nieokiełznanym, impulsywnym, nieprzewidywalnym elementem, kierującym się własną logiką, zdolnym ocalać i niszczyć.

W wielu związkach frazeologicznych wiatr stanowi metaforę kolei losu (*povjeriti vjetru*

¹⁶Własną teorię na temat pochodzenia *bury* zawarł w swym dziele renesansowy zadarski pisarz Petar Zoranić. Pierwszoosobowy narrator *Planine*, zanim dotarł do „k onim slavnim tihim pastirima u slavnim, ugodnim i tihim krajevima”, musiał przejść przez prawdziwe piekło. Zoran na początku swej wyprawy w góry, a jej bezpośrednim motywem była nieszczęśliwa miłość, natrafił na otchłań, w której zaskoczył go gwałtowny wiatr. Następnie zwrócił się do swojej przewodniczki nimfy: „Mnogo sam puta dok smo međusobno razglabali i govorili, slušao da se vjetrovi plòdē od oblaka što se izvijaju od zemaljskog soka. Sad mi je čudno vidjeti da u zemaljskom bezdanu postoji tako jak i snažan vjetar.” Wówczas nimfa opowiedziała mu historię tego wiatru: „Taj vjetar – reče – nije, kao druge, stvorila priroda, nego je to onaj vjetar koji se među vama zove BURA”. Okazuje się, że nazwa pochodzi od imienia dziewczyny. Była nią piękna i mądra córka potężnego władcy, która odznaczała się jednak hardością, butnością i upartością. Nie tylko odrzucała szlachetnych, pięknych i bogatych paniczów, lecz również przygadywała boginiom i nimfom, a nawet się nad nich wywyższała. Za taką postawę została przez wszechmogącego ukarana na wieczne męki. Zoranić tłumaczy, że za każdym razem gdy do Bury dołącza kolejna „grzesznica”, powstaje podmuch wiatru będący westchnieniem (i petrarkistyczną przestroją dla innych kobiet!) tej pierwszej. P. Zoranić, *Planine*, s. izvornika u suvremeni hrvatski jezik prenio M. Grčić, Zagreb 2001, s. 43; 45 i 45.

svoja krila – ‘zdać się na los’), a nacechowane pejoratywnie obracanie się wraz z kierunkiem

wiatru oznacza brak zasad, przystosowywanie do zmieniających się okoliczności (*povijati se, okretati se kako vjetar puše; pustiti se niz vjetar; okretati kabanicu prema vjetru* – ‘zmieniać się jak wiatr zawieje’, ‘być jak chorągiewka na wietrze’). Wyższą moralnie ocenę uzyskała postawa człowieka stawiającego czoła wiatrowi, a więc pokonującego przeszkody, przeciwności. Znajomość wiatrów gwarantuje zaś dobrą orientację (*znati odakle [koji, kakav] vjetar puše* – ‘wiedzieć, skąd wiatr wieje’)¹⁸.

Wiatr pojawia się również w przysłowiach: *tko seje vjetar žanje buru* (‘kto wiatr sieje, zbiera burzę’) czy ‘biednemu zawsze wiatr w oczy’.

Niestety, Chorwaci nie doczekali się słownika frazeologicznego z prawdziwego zdarzenia. Na podstawie pracy leksykograficznej Stanisława Skorupki możemy stwierdzić natomiast, że wiatr tworzy pokaźną grupę związków frazeologicznych. Wiele z nich ma charakter idiomatyczny, ale równocześnie uniwersalny, tj. przekładalny na inne języki i w ich ramach zrozumiały. Dzieje się tak dlatego, że związki te na ogół czerpią swoje znaczenia z Biblii i mitologii¹⁹.

Bogaty opis wiatrów występujących we wschodniej części Morza Adriatyckiego spotykamy w niezwykle ciekawej pozycji bibliograficznej o charakterze kulturoznawczym – książce Predraga Matvejevicia, *Meditranski brevijar*:

[...]bura (od grčkog preko latinskog i romanskih jezika) puše sa sjevera, *levanat* (tal. *levante*) dolazi s istoka, *pulenat* (tal. *ponente*) sa zapada; *jugo* vjerojatno nije posuđenica: želja za južnim krajevima nukala je Stare Slavene na seobu; *šilok* ili *široko* (tal. *sciocco*) vrući je vjetar u južnoj Evropi i sjevernoj Africi (riječ dolazi od arapskog *shark*, što nije nevažno za neke kiše i njihovu boju); *burin* je mala bura, *buraca* tih vjetrić, a *buraska* nagla i hladna; *neverin* je deminutiv od *nevera* (od tal. *neve* – snijeg, koji ponekad zaleprša po mediteranskim obalama): iznenadna oluja ili nepogoda, koju pučka etimologija povezuje s (ne)vjerom ili (ne)vjernošću; *garbin* i *garbinada* pušu s jugozapada i znaju biti neugodni (na arapskom *garbi* znači zapadni); *lebić* i *lebićada* jugozapadni su, ali ne u svakom kraju (naziv dolazi od imena Libije, tal. *libeccio*, s donekle iskrivljenom predodžbom o položaju te zemlje, što nije neobično u ovim krajevima); *tramuntana* (tal. *tramontana*) puše s kopna, preko gora: to je unekoliko osveta zagore za ono što Mediteran misli i govori o njoj.

¹⁷ R. Vidović, *Koiné...*, op.cit., s. 55.

¹⁸ Por. J. Matešić, *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Školska knjiga, Zagreb 1982, s. 744–745; *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, knj. 1, Novi Sad 1990; S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1985; również pracę współczesnego rzeźbiarza chorwackiego, Krešimira Trumbetaša, *Protiv vjetra* (ilustracja).

¹⁹ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1272.

Literati bi trebali povesti računa, više negoli lingvisti, o gradacijama poput: *levantić* i *levantin* (manji *levanat*), *levantun* (veći), *levantarun* (vrlo veliki) zajedno s *levantarom* ili *levanćarom*

koje se izgovaraju ljutito: postoji također *levantora* i *livanterina*, kojima je teško odrediti smisao. Gotovo svaki vjetar ima svoje inačice. Mnogobrojni deminutivi ili hipokoristici – *levantin*, *burin*, *neverin*, *garbin* i drugi – odaju stanovitu želju da se ublaže prirodne (i natprirodne) nepogode²⁰.

Zapewne Matvejević nie usatysfakcjonowałby w pełni onomasty czy etymologa. Stanowisko językoznawcze poszerzył jednak o kulturową perspektywę, która pozwala na nowe interpretacje zjawiska wiatru. W tym względzie niesłychanie cenne wydaje się zwrócenie przez Matvejevicia uwagi na zróżnicowanie słowotwórcze w zakresie form deminutywnych i augmentatywnych, ludową etymologię niektórych nazw i emocje towarzyszące ludzkiej refleksji nad odgrywającymi ważną rolę w życiu człowieka żywiołami.

Chociaż używanie form deminutywnych i augmentatywnych jest w języku chorwackim stosunkowo częste, w porównaniu, na przykład, z językiem polskim, to jednak frekwencja tego zjawiska, w odniesieniu do poszczególnych nazw wiatru, znacznie przekracza ogólną tendencję językową. Oprócz *bura* pojawia się jeszcze *burica*, *burin*, *burinac*, *burinčić*, *burinet* na określenie *bur* łagodnych oraz *burun* dla *bur* szczególnie silnych. Pamiętać należy o tym, iż sam leksem *bura* nie jest neutralny semantycznie – *bura* to przecież wiatr gwałtowny, o czym świadczy chociażby dysproporcja pomiędzy formami deminutywnymi i augmentatywnymi. Funkcjonuje także w języku chorwackim czasownik odrzeczownikowy opisujący przyrodę w czasie, gdy wieje *bura*, *burunât*, „glagol koji označava stanje a ne radnju: kad bura trajno puše, kaže se da burunâ, za jaču i trajniju buru kaže se zaburunat će”²¹. W przypadku pozostałych nazw wiatrów możemy zaobserwować podobną aktywność słowotwórczą, tak różnorodną, że właściwie wymyka się ona możliwości przeprowadzenia wyczerpującej analizy semantycznej, która ogarnęłaby całość zjawiska.

Najważniejsze nad Adriatykiem wiatry, *bura* i *jugo*, są równocześnie najczęściej pojawiającymi się wiatrami w tekstach literackich. Pod tym względem dorównuje im jedynie letni *maestral*, o którym Vidović powiada, że jest to: „najpjesničkiji» jadranski vjetar jer tvori sastavni, bitan dio ljetnog ugođaja na moru ne samo u doživljavanju primoraca nego i svih koji borave na Jadranu”²². Sam Vidović, pisząc dalej: “taj poetičan i romantičan vjetar

²⁰ P. Matvejević, *Mediteranski brevijar*, op.cit., s.182–183.

²¹ R. Vidović, *Pomorska terminologija i pomorske tradicije – Rječnik (A–B)*, „Čakavska rič”, 1977, br. 2, s. 155.

²² Idem, *Koiné...*, op.cit., s. 66–67.

”²³, odkrywa jednostronność swojej i tak ujętej w cudzysłów tezy, która uwzględnia tylko

idealistycznie pojęte wartości estetyczne (piękno, harmonia)²⁴. Tymczasem, ze względu na walory artystyczne, ciekawsze okazują się *bura* i *jugo*.

Szczegółowe opisy poszczególnych wiatrów sięgają swoimi początkami starożytności. Już wówczas znano kilkanaście rodzajów wiatru spotykanych w basenie Morza Śródziemnego. Arystoteles, który stwierdził, iż w kwestii wiatrów „nic nie zostało przekazane, co nie byłoby po prostu pierwszą lepszą opinią”²⁵, poświęca im wiele uwagi. Uważa się go nawet za autora typologizującego zjawisko traktatu *Położenia i nazwy wiatrów*, w całości poświęconego temu zagadnieniu.

W starożytności wyróżniano początkowo cztery główne wiatry jak: gwałtowny wiatr północny – Boreasz, przynoszący mgły i deszcze wiatr południowy – Notos, łagodny wiatr zachodni – Zefir i porywisty, burzliwy wiatr wschodni – Euros.

Z czasem starożytni geografowie rozwinęli naukę o wiatrach. Oprócz wiatrów wiejących z różnych stron świata, ze względu na ich siłę, rozróżniano: wiatry spokojne (gr. *ánemoj*, łac. *venti*), burzliwe (gr. *chejmónes*, *thýellaj*, łac. *procellae*), gwałtowne (znane pod różnymi nazwami gr. *eknefíaj*, *tyfón*, *stróbilos*; łac. *turbo*, *typho*) a także: lądowe (gr. *apógejoj*, łac. *apogei*) i morskie (gr. *tropájoj*, łac. *altani*). Do czterech głównych wiatrów dodano wkrótce kolejne cztery. Z czasem ich liczba wzrosła do 12, a nawet 24. Były to, między innymi: wiatr południowo-wschodni (gr. *Apeliótes*, łac. *Solanus*, *Subsolanus*), północno-wschodni (gr. *Kajkias*, łac. *Aquilo*), południowo-zachodni (gr. *Lips*, łac. *Africus*), północno-zachodni (gr. *Argéstęs*, łac. *Corus*, *Caurus*)²⁶.

Literacki opis rozmieszczenia wiatrów zawierają *Metamorfozy*. Sprawca owidiuszowskiej wersji kosmogonii, określany jako bóg, bóstwo, a także wielki budowniczy,

²³ Ibidem, s. 67.

²⁴ Niech za przykład wiersza, którego bohaterem lirycznym jest *maestral*, posłuży impresjonistyczny utwór Šima Vučetića:

“Pozdravjan te maistrale, / pozdravjan te priko vale! // Razbudi si bor i lišće! / Zuji otok ki ulišće. // Dižeš uši, modru grivu! / Konji gazu živu živu. // Di se ono ništo rasu? / Izvan svita mazge pasu. // Izvan svita mazge pasu, / otun sunca bati mlatu. // Pozdravjan te, evo vidiš, / a modriš se, modriš i bižiš, // velo more, maistrale, / maistrale, moj lipi hlade...” (Š. Vučetić, *Maistral* [w:] Šime Vučetić, pr. A. Stamać, PSHK, Zagreb 1976, s. 218).

²⁵ Arystoteles, *Meteorologika* [w:] Idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył A. Paciorek, Warszawa 1990, s. 465. Ponadto, Stagiryta pisze o wiatrach w następujących traktatach: *Fizyka*, *Zagadnienia przyrodnicze* oraz *O świecie*.

Arystoteles stara się dociec przyczyn powstawania wiatru. Wykorzystuje w tym celu teorię o podwójnym wyziewie: wilgotnym i suchym. Pierwszy „[...]podobny jest do pary wodnej, drugi do wiatru”. Wyziew suchy stanowi „przyczynę i materię wszystkich wiatrów”. Arystoteles, *Meteorologika*, op.cit., s. 447 i 489.

²⁶ Por. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, pod red. Z. Piszczka, Warszawa 1988, s. 794–795.

oddaje wiatrom we władanie dolną część atmosfery. Każdemu z wiatrów zostaje przyznany

określony fragment przestrzeni:

Eurus otrzymał władzę od strony Aurory w krajach Nabata, w Persji i tam, gdzie południe leży w porannych promieniach. Zefir wziął obszar wieczorny i nagrzane słońcem zachodnie wybrzeże; kraj Scytów i północnych chłódów opanował groźny Boreasz, zaś z przeciwnej strony Auster na ziemię zsyla ciągle deszcze²⁷.

Starożytne stanowisko na temat wiatru podziela Dubrowniczanie, Lujo Đurašević (Aloysio Georgirio) – lekarz, dyplomata i kosmogeograf, wykładowca medycyny i astrologii na Uniwersytecie Bolońskim – w rozprawie *Cosmographiae commentaria*²⁸. Choć powstała ona w połowie XVI stulecia, a więc w okresie rewolucji kopernikańskiej, podtrzymywała tradycyjny geocentryczny porządek świata i jego hierarchiczną strukturę. Zachowało się jedynie 99 stron tego tekstu, w tym cały dziesiąty rozdział poświęcony wiatrom – *De ventis*. Đurašević podziela poglądy Arystotelesa w zakresie teorii wyziewów, tłumaczącej przyczyny powstawania wiatru, ale zarzuca swoim poprzednikom niedokładność w opisach poszczególnych rodzajów wiatru. Dokonuje systematyki i charakterystyki wiatrów lokalnych, którym poświęca swoją pracę. Podaje nazwy wiatrów w sześciu językach, w tym w ilyryjskim, tj. u niego słowiańskim. Uważa, że pochodzą one od nazwy strony świata, okresu występowania albo jakieś cechy charakterystycznej dla danego rodzaju wiatru.

Na gruncie chorwackim ostateczne uporządkowanie onomastyki w zakresie słownictwa związanego z omawianym zjawiskiem meteorologicznym przypisuje się Senjaninowi Pavlowi Ritterowi Vitezoviciowi. Ten syn niemieckiego oficera, który w Senju znalazł swój nowy dom i ojczyznę, niespokojny duch, postać istic renesansowa, poeta tworzący w języku chorwackim i łacińskim, historyk, leksykograf, żołnierz, drukarz, miedziorytnik, przedstawiciel Senja na *saborach* w Šopronju i Wiedniu (jak mówi o nim J. Bratulić „čovjek duha i obrta”²⁹), napisał w czasie, gdy kierował zagrzebską *Zemaljską tiskarą*, w latach 1695–1706, jedną z większych swoich prac – słownik łacińsko-chorwacki i chorwacko-łaciński. Niestety, popadł w konflikt ze szlachtą i duchowieństwem. Został obwiniony za wybuch pożaru, jaki w 1706 r. zniszczył część drukarni. W konsekwencji zwolniono Vitezovicia z pełnionych przez niego funkcji i słownik nie doczekał się swojej edycji. Chorwacko-łaciński tom zaginął. Na początku

²⁷ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 6–7.

²⁸ B. Penzar, I. Penzar, *Rasprava »De ventis« Luje Đuraševića iz 16. stoljeća*, „Dubrovnik”, 1988, br. 2–3, s. 214–231.

²⁹ Ze wstępu J. Bratulicia do: P. Ritter-Vitezović, *Izbor iz djela*, priredio i predgovor napisao J. Bratulić, Zagreb 1994, s. 5.

zachowanej łacińsko-chorwackiej części glosariusza widnieje róża wiatrów³⁰. Posłużyła ona

Vitezoviciowi do tłumaczenia z łaciny i greki na chorwacki nazw poszczególnych rodzajów wiatru. W kwestii pochodzenia tych nazw Bratulić stwierdza, iż: „neke je sam izmislio, neke je čuo u Senju, Zagrebu i drugdje”³¹.

W mitologii wszystkie wiatry są potomkami Tytana Astrajosa i bogini jutrzeńki, Eos. Dzięki boskiemu rodowodowi stały się przedmiotem kultu. O tym, jak bardzo starano się je pozyskać, świadczą składane im ofiary. Za przykład niech nam posłuży śmierć córki Agamemnona, Ifigenii, którą ojciec poświęcił, by zapewnić sobie przychyłność wiatrów podczas wyprawy na Troję. O ich łaskawość zabiegał również boski Achilles, prosząc je, by roznieciły ogień pod stosem zabitego przez Hektora przyjaciela, Patroklosa:

Stanął w pobliżu przy stosie i jął do wiatrów się modlić,
Do Boreasza z Zefirem i piękne przyrzekł im dary,
Wiele im wina ulewa z kielichów złotych i błaga,
Aby powiały potężnym tchem i zmarłego strawiły,
Stos ogarniając pożarem³².

Oznakami kultu, jakim otaczano wiatry, były wznoszone ku ich czci ołtarze. Widać to, między innymi, u Ateńczyków, którzy mieli szczególne powody do tego, by dziękować Boreaszowi. Przyczynił się on bowiem do zniszczenia inwazyjnej floty perskiej dowodzonej przez Kserksesa. W dowód wdzięczności Ateńczycy zbudowali Boreaszowi ołtarz w Attyce nad rzeką Ilissos. Podobnej pomocy udzielił wiatr dwukrotnie, w 1274 i 1281 roku, Japończykom. Szalejące tajfuny, nazywane boskim wiatrem (jap. *kamikaze*, *kami* – bóg, *kaze* – wiatr), zniszczyły wówczas flotę Kubilaja, wielkiego chana mongolskiego.

Wiatry w mitologii nie są zaliczane do pierwszego „garnituru” bóstw. Zabrakło dla nich miejsca na Olimpie, w siedzibie bogów usytuowanej w górnej warstwie atmosfery, w przestrzeni wypełnionej przez eter, nienarażonej właśnie na kaprysy wiatrów. Za autora legendy o Eolu – królu wiatrów, ulubieńcu i przyjacielu bogów – uchodzi Homer³³. I choć wiatry nie mogą równać się ze znaczeniem i potęgą bogów olimpijskich, to panteon

³⁰ Por. ilustracja.

³¹ Ibidem, s. 14.

³² Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Wrocław 1986, s. 529.

³³ Na ciekawą literacką transpozycję tego mitu natrafiamy u chorwackiego poety, polityka, jednego z przywódców ruchu iliryjского, Ivana Mažurancića. W swej pochwalnej odzie skierowanej do Ljudevita Gaja, przedstawiając obraz zniewolonej i uciskanej ojczyzny, wykorzystuje scenę swoich rodzinnych stron: pokryty lodem Velebit, szalejąca bura i na tym tle postać samego Gaja, syna Eola (!), który prosi ojca o litość dla nękanego, łagodnego narodu chorwackiego. Por. M. C. Nehajev, Przedmowa do polskiego przekładu poematu Ivana Mažurancića, *Smrt Smail-age Čengića*, przeł. A. Bogusławski, Warszawa 1931, s. 8.

starożytnych bóstw okazał się jednak wystarczająco duży, by pomieścić się w nim również

podopieczni władcy jednej z wysp Morza Egejskiego. Wiatry w mitologii są wykonawcami woli innych bogów. W *Odysei* utrudniają Odyseuszowi powrót do Itaki. Uniemożliwiają Odyseuszowi dotarcie do domu, wypełniają wolę Zeusa, który w ten sposób ukarał żeglarza za oślepienie cyklopa Polifema, syna Posejdona. Wśród bogów najczęściej korzystających z usług wiatrów należałoby wymienić Zeusa³⁴, Posejdona i Atenę.

Jeśli ktoś mógł stawać do wyścigów z wiatrem, próbować się z nim równać, były to konie. Nieprzypadkowo w mitologicznej ikonografii wiatry przedstawiano jako te piękne zwierzęta. To właśnie znane ze swej szybkości rumaki Achillesa uważa się za potomstwo Zefira i harpii Podarge. Same harpie, potwory o głowie kobiecej i ciele drapieżnego ptaka, symbolizowały groźne wichury. Wiatry wyobrażano sobie jako „[...]głowy o wydętych policzkach, dmuchające, niekiedy w rogi albo muszle, we wczesnym średniowieczu częściej same głowy, później głowy uskrzydłone”³⁵. Właśnie takim wyobrażeniem wiatru posługiwali się, między innymi, starożytni kartografowie³⁶. Rozmieszczenie wiatrów na dawnych mapach miało swój porządek. Północno-wschodni Boreasz znajdował się w prawym górnym rogu, zachodni Zefir z lewej strony, południowy Notos – w dolnej części mapy, a wschodni Euros – ze strony prawej. Takie zantropomorfizowane ujęcie wiatru znajdziemy także u Owidiusza. W *Metamorfozach*, w księdze pierwszej, opisującej potop zesłany przez bogów na ludzi za ich występki, napotykamy na następujący fragment. Oto, co czyni Jowisz:

Zaraz zamyka Akwilona we wnętrzu jaskini Eola, z nim razem wszystkie wiatry, które rozpędzają chmury, wypuszcza Nota. Notus na skrzydłach wilgotnych się wznosi. Straszne jego oblicze gęsta mgła okrywa. Broda ciężka od deszczów, z siwych włosów spływa woda. Na czole mgły osiadły. Ze skrzydeł, z piersi kapie rosa. Kiedy ręką ściśnie rozprzestrzenione chmury, słysząc grom i rzęsiste strugi cieką. Wysłannica Junony, Iris, ubrana w różnobarwne suknie, zbiera wodę, znowu poi chmury. Kładą się zboża, leżą nadzieje rolnika, ginie gorliwy trud całego roku³⁷.

Ze starożytnych zabytków architektury zachowała się w Atenach ośmioboczna Wieża Wiatrów³⁸. Została zbudowana przez Androkinosa w I w. p.n.e. Jej boki ozdabiają rzeźby przedstawiające wiatry. O kierunku wiatru informowała obracająca się na szczycie wieży

³⁴ Urios (zsyłający pomyślne wiatry) był jednym z licznych tytułów Zeusa związanych z przypisywanymi mu funkcjami meteorologicznymi. Ponadto, nazywano go Ombrios i Hyettios (deszczowy), Astrapios (piorunujący), Bronton (grzmiający). Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 78–79.

³⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 456.

³⁶ Por. ilustracja.

³⁷ Owidiusz, op.cit., s. 15–16.

³⁸ Por. ilustracja.

wyrzeźbiona postać ludzka. Budowlą, która ma pewien związek z wiatrem, jest również

dzwonnica (*zvonik*) w ważnej dla piśmiennictwa chorwackiego miejscowości Jurandvor na wyspie Krk³⁹. Na jej rogach znajduje się wół, orzeł, anioł i lew, które „štite baščanska polja od groma, nevremena i zlih vjetrova”⁴⁰. Sama idea została zaczerpnięta z Biblii, z *Apokalipsy św. Jana*, gdzie wiatry rozmieszczone na czterech krańcach Ziemi powstrzymują cztery anioły zniszczenia: „Potem ujrzałem czterech aniołów stojących na czterech narożnikach ziemi, powstrzymujących cztery wiatry ziemi, aby wiatr nie wiał po ziemi ani po morzu, ani na żadne drzewo” (Apokalipsa św. Jana 7, 1).

W mitologii słowiańskiej uznawano wiatr za bóstwo wojny, urodzaju, bóstwo zmarłych, dawcę dobrego lub złego losu. W wiatrach widziano walczące ze sobą demony polne. Powszechna u Słowian jest wiara w to, że duchy mieszkają w wietrze. W polskiej kulturze ludowej panuje przekonanie o przebywaniu w wietrze diabła, dusz ludzi zmarłych śmiercią nienaturalną, stąd powiedzenie: ‘wieje, jakby się kto powiesił’⁴¹.

Aleksander Brückner nie znajduje w mitologii słowiańskiej bóstwa, które byłoby bogiem wiatru. O ruskim bóstwie Stribogu, którego niektórzy wiązali z wiatrem, powiada: „O Stribogu, prócz wzmianki w kanonie Włodzimierzowym, gołosłownie powtarzanej po kilku późniejszych kazaniach, nic nie wiemy. Zrobiono z niego boga wiatru i niepogody, chcąc taką funkcję nawet z imienia jego wydusić”⁴².

Dużo więcej uwagi poświęca wiatrowi Kazimierz Moszyński, który przypisuje mu odgrywanie ważnej roli w wierzeniach Słowian. „»Z pospolitych zjawisk zachodzących w powietrzu – powiada Rowiński o Czarnogórcach – największą uwagę zwraca na siebie wiatr« [...]. Pospolitym u Słowian zwyczajem lud rozróżnia i nazywa wiele rodzajów wiatru w zależności, przede wszystkim, od kierunku, skąd przychodzą; poza tym od stopnia wilgotności, od siły (tzn. szybkości) etc. Szczególnie obfitą nomenklaturę tego rodzaju znam z Serbochorwacji, Bułgarii i północnej Wielkorusi”⁴³.

Autorzy *Serbskiego słownika mitologicznego* wskazują na wierzenie, w którym wiatr

³⁹ Dzwonnica ta znajduje się przy kościele św. Łucji, z którego pochodzi *baščanska ploča*, jeden z najstarszych zabytków głągoličkih.

⁴⁰ *Baščanska ploča* [w:] *Kulturološki sadržaji*, reż. Lj. Jojić, ur. D. Milazzi, Školski program HRT 1994 [dokument audiowizualny].

⁴¹ Por. G. Bączkowska, *Ludowy duch wiatru*, „Akcent” 1986, nr 4, s. 56–58; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 141; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 1, Warszawa 1967, s. 469–485; *Srpski mitološki rečnik*, Š. Kulišić, P. Ž. Petrović, N. Pantelić, Beograd 1970, s. 62–63.

⁴² A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa 1980, s. 162.

⁴³ K. Moszyński, op.cit., s. 51.

okazuje się nieodłącznym elementem ludowej ontologii i epistemologii. „U narodu se kazuje

da je vetar veliki božji dar. Da nema vetra, uhvatila bi se paučina od zemlje do neba i od nje ljudi ne bi mogli da vide kuda idu, pa bi glavom udarali čas o drvo, čas o stenu”⁴⁴.

Wiatry, ze względu na swą destrukcyjną siłę, wywoływały u ludzi strach. Uchronić przed nimi miały różne zaklęcia, rzucano w nie nożami, kijami lub kamieniami, spluwano w ich kierunku. W wierzeniach ludowych istnieje przekonanie, że w *pijavici* (*šijun*, *šijunada* to rodzaj trąby powietrznej) przebywają wiedźmy i czarownice, które należy trafić nożem w oko, czytając przy tym Ewangelię św. Jana⁴⁵.

Na swój sposób bronią się przed złymi wiatrami żeglarze. Jerzy Łanowski opisuje zwyczaj francuskich żeglarzy, którzy zawiązują w chustki niepomyślne wiatry⁴⁶. O skuteczności tej metody miał okazję przekonać się Odyseusz. Bohaterowi Homeryckiego eposu król wiatrów, Eol, podarował niesłychanie cenny dla żeglarza prezent:

Toż z dziewięcioletniego byka miech skórzany,
W którym prąd wściekłych wiatrów leżał jak spętany;
Zwes bowiem wszystkie wiatry dał pod jego strażę,
Że, gdy chce, je ucisza albo dąć im każe.
Miech ten on sam zawiązał taśmą srebrnolitą,
By wiatr nie mógł się wymknąć szczeliną ukrytą.
Mnie zaś w drogę wiać kazał tylko Zefirowi,
Nieść nawy i podróżnych prosto ku domowi⁴⁷.

Do praktyk, rodem z obszaru magii, należą opisywane przez Frazera zwyczaje niektórych ludów:

Sztuka zawiązywania wiatru na trzy węzły w taki sposób, by za każdym rozwiązaniem węzłem wzrastała siła wiatru, przypisywana jest czarownikom w Japonii i czarownicom na Szetlandach, Lews i na wyspie Man. Szetlandzcy żeglarze wciąż jeszcze kupują wiatr w postaci związanych na węzeł chustek, względnie nici, od starych kobiet, które twierdzą, że panują nad sztormami. Do dziś istnieją rzekomo w Lerwick stare baby żyjące ze sprzedaży wiatru⁴⁸.

Przykładów podobnych zachowań nie trzeba szukać aż tak daleko. Niegdyś panował wśród ludzi pływających po Adriatyku przesąd, że kobieta nie powinna robić na drutach w trakcie żeglugi statkiem, ponieważ czynność ta mogłaby wywołać niebezpieczną *tramuntanę*.

⁴⁴ *Srpski mitološki rečnik*, op.cit., s. 62.

⁴⁵ Por. R. Vidović, *Koiné...*, op.cit., s. 72–73.

⁴⁶ Por. J. Łanowski, *Morze w kulturze grecko-rzymskiej* [w:] *Morze w kulturach świata*, pod red. A. Piskozuba, Wrocław–Warszawa 1976, s. 130.

⁴⁷ Homer, *Dzieła. Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. Z. Kubiak, t., Warszawa 1990, s. 146.

⁴⁸ J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1965, s. 101.

Vidović w miejscu, w którym opowiada o tym przesądzie, przytacza fragment noweli *Paron*

Vice Viktora Emina Cara:

Paron Vice skoči do žene kao mladić, istrže joj pletivo iz ruku, raskida ga i baci u more i vrati se kormilu. – To je naćin, lijep naćin – uzvikala se žena. I suze joj navriješe na oči. Lijep ili ružan to je za mene deveta. Koliko sam puta već rekao: neću da mi se na brodu plete da mi se tramuntana ne zaplete. Ne vidiš li kako friško puše?...⁴⁹.

Złe wichry wyobrażały złowrogie smoki powietrzne, na Bałkanach nazywane ażdajami i chałami (ałami)⁵⁰. Liczne starcia, do jakich dochodzi pomiędzy wiatrami, zostały przełożone na język baśniowy w legendzie o *zduhačach*, nazywanych również *vjetrogonjami*⁵¹. *Zduhače* to duchy dobrych ludzi, które toczą ciężkie boje z obcymi duchami, w tym również z ażdajami. Gdy zwyciężą *zduhače*, gwarantuje to ładną pogodę i dobre plony, gdy przegrają, spada zwykle na ludzi jakieś nieszczęście.

Nie tylko politeistyczne religie starożytne dopatrywały się boskości w naturze wiatru. W chrześcijaństwie symbolizuje on życiodajne tchnienie Boga, jego głos i potęgę. Łączy w sobie element transcendentny i ziemski. W tym sensie jest klasycznym *coincidentia oppositorum*.

Pierwsze wersy *Księgi Rodzaju* to opis stworzenia świata: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się na wodami” (*Księga Rodzaju*, 1, 1–2). Z przypisu dowiadujemy się, iż słowo Duch można również przetłumaczyć jako „tchnienie”, „wiatr”. O różnych aspektach ducha wspomina *Praktyczny słownik biblijny*: „Duch jako »wiatr«: hebr. słowo »ruach«[...]oznacza początkowo prąd powietrza (Iz 57,13), wiatr (Rdz 8,1) albo burzę (Jr 13,24). Zwłaszcza Jr i Ps używają słowa »duch« w tym znaczeniu. Doświadczając skutków wiatru, uważano go za »siłę« numinotyczną pozostającą w służbie Boga (Wj 14,21) albo w ogóle widziano w nim symbol stwórczej mocy Boga (Rdz 1,2), która wszystko wypełnia, wszystko wie i stwarza (Mdr 1,7)»⁵². Siedemnastowieczny angielski filozof – o którym Alexandre Koyré mówi, iż: „[...]należy on raczej do tradycji hermetycznej, o ile wręcz nie okultystycznej”⁵³ – Henry More – charakteryzuje naturę ducha w następujący sposób:

⁴⁹ Cyt. za: R. Vidović, *Koiné...*, op.cit., s. 57.

⁵⁰ Por. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, op.cit., s. 140–142 i 231–233.

⁵¹ Por. J. Cvijić, *Psihičke osobine južnih Slovena* [w:] idem, I. Andrić, *O balkanskim psihičkim tipovima*, Beograd 1988, s. 34.

⁵² *Praktyczny słownik biblijny*, pod red. A. Grabner-Haider, przeł. i oprac. T. Mieszkowski i P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 275.

⁵³ A. Koyré, *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. Ola i Wojciech Kubińscy, Gdańsk 1998, s. 134.

Według mnie, na przykład, cała **Idea Ducha** w ogólnych, a przynajmniej wszystkich skończonych, stworzonych i podrzędnych **Duchach**, składa się z kilku mocy lub właściwości,

takich jak: **Samoprzenikanie**, **Zdolność do samoistnego ruchu**, **Samokurczliwość** i **Rozciągliwość** oraz **Niepodzielność**; i je właśnie uważam za absolutne: dodam jeszcze to, co ma związek z czymś innym, a jest to siła **Przenikania**, **Poruszania i Zmieniania Materii**. Te **Właściwości i Siły**, połączone ze sobą, tworzą **Pojęcie i Ideę Ducha**[...] ⁵⁴.

Wiatr jest czystą obecnością, która pozwala na wprowadzenie odrobiny tajemniczości, otaczającej i równocześnie ozdabiającej, dodającej powagi majestatowi. Jezus, objaśniając sceptycznemu Nikodemowi tajemnicę życia wiecznego, dla którego warunkiem koniecznym jest przystąpienie do sakramentu chrztu i „narodzenie z Ducha”, powiedział: „Wiatr wieje tam, gdzie chce, i szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd podąża. Tak jest z każdym, który narodził się z Ducha”. (*Ewangelia według św. Jana* 3, 8) Tłumacze Biblii po raz kolejny zwracają w tym miejscu uwagę na to, że greckie *pneuma* to wyraz, który oznacza i wiatr, i ducha, także Ducha Świętego.

Inny aspekt transcendentnej obecności wiatru w Biblii związany jest z życiodajnym tchnieniem. W bardziej literackim drugim opisie stworzenia człowieka czytamy: „[...]wtedy Pan Bóg ulepił człowieka z prochu i ziemi, i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą” (*Księga Rodzaju* 2,7). Wiatr, jako synonim życia, pojawia się u Ivana Raosa w dramacie *Vjetar je zastao* ⁵⁵. Dino, jedna z dwu postaci dramatu, wierzy, że brak wiatru zwiastuje zwykle jakieś nieszczęście, najczęściej czyjąś śmierć.

Siła destrukcyjna wiatru, a więc jego materialny aspekt, może wyrażać gniew Boży. Wiatr jest wykonawcą kary Bożej. „To mówi Pan: Oto ja wzbudzę na Babilon i na mieszkańców Chaldei niszczący wiatr. Poślę do Babilonu tych, co przesiewają [zboże], i przesieją go, i spustoszą ziemię, bo się zewsząd zwróci przeciw niemu w dniu klęski” (*Księga Jeremiasza* 51, 1–2). W innym miejscu pomaga Izraelitom uciec przed pościgiem faraona. „Mojżesz wyciągnął rękę nad morze, a Pan cofnął wody gwałtownym wiatrem wschodnim, który wiał przez całą noc, i uczynił morze suchą ziemią” (*Księga Wyjścia* 14, 21). Jednej z odpowiedzi na rodzące się pytanie, czym jest ów Duch, udziela Carl Gustav Jung: „Termin „duch” nie jest określeniem osobowym, lecz jakościowym określeniem substancji przypominającej powietrze (*pneuma, spiritus, animus*)” ⁵⁶.

⁵⁴ Cyt. za: Ibidem, s. 136.

⁵⁵ I. Raos, *Vjetar je zastao*, „Teatar”, br. 3, Zagreb 1957, ss. 81.

⁵⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 229.

W symbolice judeochrześcijańskiej amorficzny wiatr łączy z istotą boską większa liczba

związków symbolicznych w porównaniu do, na przykład, mitologii. Być może wpływa to z nieosobowej koncepcji Ducha Świętego i Boga, które nie są w religii chrześcijańskiej bytami widzialnymi. Piotr Kowalski istotę wiatru, jako atrybutu boskiego, ujmuje w takich słowach: „Niewidzialny wiatr, choć odczuwany jako gwałtowne porywy, uważano za jeden z przejawów boskich epifanii: jego nieuchwytność i moc dobrze odpowiadają *sacrum*, w którym niemożliwe są ograniczenia ludzkiego świata i jego podziały, opozycje i ustabilizowane formy”⁵⁷.

W religiach Wschodu mamy do czynienia z nieco inną rolą i znaczeniem wiatru⁵⁸. Ważniejszy w nich okazuje się jego „ziemski” aspekt. Wynika to przede wszystkim z innego pojęcia doskonałości. W buddyzmie człowiek powinien opanować umiejętność kontrolowania własnego ciała, osobowości, otoczenia i całej natury. Osiągnięcie *nirwany* (*nirvana* – sanskryckie słowo, które B. Hoff, taoista i sinolog, proponuje przetłumaczyć jako „brak wiatru”⁵⁹), utrudniał pobożnemu buddyscie „wiatr codziennej egzystencji”⁶⁰. Stąd wypracowywane przez joginów specjalne techniki oddychania (*pranajama*), które polegają na redukowaniu ilości oddechów. Jak daleko ta filozofia odbiega od filozofii o genezie arystotelesowskiej z jej pojęciem ruchu, świadczy chociażby fragment tekstu Eliadego, poświęconego charakterystyce Mefistofelesa w *Fauście* Goethego.

Zgodnie z koncepcją Goethego, Mefistofeles to duch, który przeczy, przeciwstawia się, a nade wszystko hamuje potok życia i nie dopuszcza, aby cokolwiek się działo. Działalność Mefistofelesa nie zwraca się przeciwko Bogu, ale przeciwko życiu [...]. Mefisto dąży do tego, by Faust zatrzymał się [...]. Mefisto wie, że gdy Faust zatrzyma się w ruchu, zatraci duszę. Ale bezruch nie jest zanegowaniem twórcy, tylko zanegowaniem życia. Mefisto nie przeciwstawia się bezpośrednio Bogu, tylko najważniejszemu z dzieł bożych, życiu. W miejsce ruchu i życia usiłuje narzucić spoczynek, bezruch, martwość, gdyż to, co przestaje zmieniać się i przetwarzać, rozkłada się i podlega zatruciu⁶¹.

Nie oznacza to jednak, że wiatr pozbawiony został w religiach Wschodu swojego

⁵⁷ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, s. 586.

Istnieją trzy rodzaje epifanii Ducha Świętego: objawia się jako ptak – gołębica, języki ognia, bądź wichur.

⁵⁸ Należałoby tutaj zwrócić także uwagę na fakt, iż strukturę wszechświata chińskich alchemików budowała uniwersalna piątka *wu-xing*: woda, ogień, drzewo, złoto i ziemia, która nie uwzględniała żywiołu powietrza. Por. M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 1993, s. 113.

W. Eberhard w miejsce złota podaje metal. (*Symbole chińskie*, Kraków 1996, s. 314), zaś pod hasłem „wiatr” figuruje nazwa odpowiadającego mu bóstwa – Tengbo. Modne obecnie *feng-shui* to „nauka o wietrze i wodzie”. Samo słowo *feng* (wiatr) spokrewnione jest ze słowem szaleństwo (na ten temat w dalszej części rozdziału).

⁵⁹ B. Hoff, *Tao Kubusia Puchatka*, przeł. Rafał T. Prinke, Poznań 1993, s. 13.

⁶⁰ Ibidem, s. 13.

transcendentnego wymiaru. Jedna z „hipotez” dotycząca pochodzenia Wedy, świętej księgi

hinduizmu, głosi, iż jest ona „tchnieniem” Praistoty, czyli Brahmy. Niemal wszystkie kosmogonie przyznają wiatrowi rolę jednego z pierwszych bytów. Ma on nawet wśród wielu indyjskich bogów swego reprezentanta, którym jest bóg wiatru – Waju. Kopaliński zauważa, iż: „W tradycji perskiego mazdaizmu wiatr podtrzymuje wszechświat i reguluje jego równowagę moralną i fizyczną. W tradycji muzułmańskiej wiatry podtrzymują trzepotem niezliczonych skrzydeł prawody podpierające tron Allacha”⁶².

Zanim przywołamy kilka wersji starożytnych kosmogonii, by przekonać się, jaką rolę odgrywał wiatr w mitologicznych teoriach na temat powstania świata, musimy poruszyć kwestię wzajemnego stosunku wiatru i powietrza. Jest to ważne dlatego, że w kulturze i literaturze wiatr oraz powietrze są ze sobą wielokrotnie utożsamiane. Cirlot w *Słowniku symboli* definiuje wiatr w następujących słowach: „Powietrze w swym aspekcie aktywnym, gwałtownym. Z racji podobieństwa do oddechu lub tchnienia stwórczego uważany za pierwszy żywioł [...]. W swej postaci najaktywniejszej wiatr rodzi huragan, syntezę i związek czterech żywiołów, któremu przypisuje się moc zapładniającą i odnawiającą życie”⁶³. Co więcej, to właśnie wiatr częściej pojawia się w kontekście żywiołu powietrza aniżeli samo powietrze. Stąd konieczne wydaje się, z jednej strony, przybliżenie teorii czterech żywiołów, z drugiej, semantyki powietrza. Pomogą w tym kategorie różnicy i podobieństwa, które leżą u podstaw naszego postrzegania świata i stwarzają możliwość porządkowania. Ułatwiają orientację, dzięki nim potrafimy opisywać zjawiska. W zależności od tego, czy podstawą naszych rozważań uczynimy podobieństwo, czy różnicę, otrzymamy zupełnie różne porządki. I tak, podobieństwo stworzyło parę z ognia i powietrza oraz wody i ziemi, różnica zaś – pary z ognia i wody oraz ziemi i powietrza. Zbudowaniu opozycji z par ziemia – powietrze, ogień – woda posłużyły: stan skupienia, ciężar, a także, czy wreszcie, różnica rodzajowa, która, według Deleuze’a, jest różnicą doskonałą i największą⁶⁴. Żywioły ruchliwe, aktywne, męskie to powietrze i ogień, żywioły bierne, żeńskie to woda i ziemia. Jeszcze jedna „właściwość” różnicy polega na tym, że różnica w rozkładzie ciśnień atmosferycznych stanowi bezpośrednią

⁶¹ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 198–199.

⁶² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op.cit., s. 453.

⁶³ E. J. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. S. Kania, Kraków 2000, s. 446.

⁶⁴ „[...]różnica doskonała i największa to przeciwieństwo w rodzaju, a przeciwieństwo w rodzaju to różnica gatunkowa. [...]różnica rodzajowa jest zbyt wielka, powstaje między elementami nie dającymi się połączyć, które nie wchodzi w stosunki przeciwieństwa”. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 66.

przyczynę powstawania wiatru.

Spośród wszystkich żywiołów powietrze i ogień wydają się sobie najbliższe. Ogień uważany jest nawet za formę powietrza, bardziej rozrzedzoną. Przekonanie to reprezentowali nie tylko zwolennicy teorii czterech elementów, od starożytnych filozofów przyrody po średniowieczną alchemię. Pokrewieństwo ognia i powietrza stworzyło przesłankę do wspólnego opracowania obu żywiołów w ramach szerszego projektu badawczego fenomenologów, zatytułowanego *Poetics of the Elements in the Human Condition*. Część druga, *The Airy Elements in Poetic Imagination: Breath, Breeze, Wind, Tempest, Thunder, Snow, Flame, Fire, Volcano...*, obejmuje właśnie interesującą nas problematykę:

Indeed, our investigation of the elements of fire and of the air produced in us a sense of wonder. What we had assumed to be separate elements proved in the process of investigation into their innumerable particular virtualities to differentiate into an unaccountable number of discrete intermediary moments. This led us to conceive of a vast „airy element” that through infinite „family resemblances” comprises them all. Yet the nature of this family unity will remain a metaphysical puzzle to be cautiously treated as we advance in our progress⁶⁵.

Warto w tym miejscu wskazać również na pewne powinowactwo ducha, amorficznego wiatru i ognia. W *Dziejach apostoelskich*, we fragmencie opisującym *Zesłanie Ducha Świętego*, czytamy: „Kiedy nadszedł wreszcie dzień Pięćdziesiątnicy, znajdowali się wszyscy razem na tym samym miejscu. Nagle dał się słyszeć z nieba szum, jakby uderzenie gwałtownego wichru, i napełnił cały dom, w którym przebywali. Ukazały się im też języki jakby z ognia, które się rozdzieliły, i na każdym z nich spoczął jeden. I wszyscy zostali napełnieni Duchem Świętym, i zaczęli mówić obcymi językami, tak jak im Duch pozwalał mówić” (2, 1–4). Właśnie ten fragment miał Jung na myśli, gdy pisał: „Duch ma aspekt ognia, o czym wiemy ze *Starego Testamentu* i z opowieści o cudzie zielonoświątkowym”⁶⁶. Kwestia podobieństwa ognia i powietrza powróci w rozdziale trzecim, poświęconym, między innymi, analizie przestrzeni wyobraźni poetyckiej Kranjčevicia.

Każdy z żywiołów, czy też, posługując się bardziej strukturalnym pojęciem, elementów,

⁶⁵ A. T. Tymieniecka, *The Plurivocal Poiesis of the airy element* [w:] *Poetics of the Elements in the Human Condition. The Airy Elements in Poetic Imagination: Breath, Breeze, Wind, Tempest, Thunder, Snow, Flame, Fire, Volcano...*, red. A. T. Tymieniecka, „Analecta Husserliana”, Vol XXIII, Dordrecht – Kluwer 1988, s. 11–12. W istocie, nasze badania nad żywiołami ognia i powietrza zaowocowały pewnego rodzaju refleksją. To, co na podstawie wcześniejszych ustaleń uznawaliśmy za odrębne żywioły z niezliczonymi własnymi, poszczególnymi przejawami, przekształciło się w niewyobrażalną ilość pośrednich momentów. Doprowadziło nas to do stwierdzenia istnienia ogromu zjawisk konotowanych przez „żywioł powietrza”, który poprzez nieskończoną „rodzinę podobieństw” obejmuje owe wszystkie pośrednie momenty. Wciąż jednak natura tych podobieństw pozostaje metafizyczną układanką, z którą należy się ostrożnie obchodzić, co zresztą czynimy w niniejszej publikacji [przeł. L M].

implikuje całą gamę należących do jednej klasy zjawisk⁶⁷. W słownikach symboli o wiele

więcej znaczeń przypisuje się wiatrowi niż powietrzu. Wzajemny stosunek wiatru i powietrza określa się jako związek symboliczny. Do tego związku należą również oddech i tchnienie⁶⁸. Ze względu na pokrewieństwa formalne, w licznych kontekstach używa się obu słów w znaczeniu synonimów. Czynią to, na przykład, alchemicy. Anonimowy autor alchemicznego traktatu *Rosarium Philosophorum* stwierdza: „Jasną jest rzeczą, że wiatr to powietrze[...]”⁶⁹. Zasada wydaje się taka, że im głębiej zanurzamy się w psychikę, tym różnica staje się mniejsza. Rzeczywiście, część znaczeń symbolicznych jest im wspólna. Powietrze to nazwa substancji. Relacja zachodząca pomiędzy powietrzem i wiatrem jest stosunkiem materii do jej formy substancjalnej. Wiatr zawiera i równocześnie wyczerpuje się w powietrzu. Ich wzajemna relacja to symbioza doskonała. Jedno bez drugiego nie byłoby tym, czym jest. Jeśli od skali makro zagłębić się w mikro, ruch cząsteczek jest nieustanny. Poszczególne rodzaje wiatru odsyła do określonego desygnatu, do określonego zjawiska. Wiatr jest aspektem powietrza, jego stanem. Obejmuje szeroką skalę zróżnicowanych semantycznie, ze względu na siłę oddziaływania zjawiska, hiponimów, od oddechu i tchnienia do huraganów i trąb powietrznych. Oprócz znaczeń, jakie uruchamia neutralny semantycznie hiperonim wiatr, istnieje bogata symbolika związana z konkretnym jego typem. Różnice bywają ogromne⁷⁰.

Ujarzmienie i poznanie żywiołów zajęło ludziom tysiące lat. Do dziś pochłaniają one miliony ofiar ludzkich i wyrządzają ogromne straty materialne. Nie może więc dziwić rola, jaką odgrywały żywioły w niemal każdej starożytnej teorii na temat powstania świata. Według mitologicznych wierzeń Greków, na początku świata był Chaos, bezkształtna masa, mieszanina ziemi, wody, ognia i powietrza. Jako pierwszy wyłonił się z niej żywioł ziemi – Gaja, która wraz z Uranosem wydała na świat wiele pokoleń bogów.

⁶⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, op.cit., s. 450.

⁶⁷ Chętniej o ziemi, wodzie, powietrzu i ogniu, jako o elementach, mówią przedstawiciele nauk ścisłych, na przykład chemicy i fizycy. Jeśli chodzi o różnice semantyczne pomiędzy elementem i żywiołem, to pierwsze z tych słów oznacza przede wszystkim jakąś część większej całości, prymarne znaczenie drugiego z nich odnosi się właśnie do ziemi, wody, ognia i powietrza. Ponadto, metaforyczny żywioł, ze względu na swą etymologię, zdradza emocjonalne zaangażowanie podmiotu wobec opisywanego zjawiska, wyraża respekt, jaki czuje człowiek w zetknięciu z wciąż nieokiełznanymi siłami natury, oddaje niejako naturę zjawiska, tj. żywiołowość, siłę, zmienność, gwałtowność, a także, czy wreszcie – tajemnicę. To rozróżnienie semantyczne pomiędzy żywiołem i elementem dotyczy języka polskiego. W języku chorwackim, angielskim, francuskim i niemieckim ziemię, powietrze, ogień i wodę określa się wywodzącym się z łaciny słowem – „element”.

⁶⁸ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit.; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, ur. B. Donat, Zagreb 1994.

⁶⁹ Cyt. za: C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 105.

⁷⁰ Por. M. Białoskórska, *Pole leksykalno-stylistyczne wiatru w utworach Adama Mickiewicza*, „Język Polski”, 1998,

W pelazgijskim micie o stworzeniu świata rolę podmiotu spełniają wiatry. Zgodnie z nim, na początku wyłoniła się z Chaosu bogini wszechrzeczy, Eurynome. „Tańczyła w kierunku południa, a wiatr, który wiał w ślad za nią, wydawał się czymś nowym i zbyt samodzielnym, by od niego zacząć dzieło stworzenia”⁷¹. Tym wiatrem był wiatr północny, zwany Boreaszem. Eurynome złapała go i roztarła w dłoniach. Tak powstał wielki wąż Ofion. Zapłodnił on boginię wszechrzeczy, która potem przybrała postać gołębia. Ze złożonego przez nią jaja wzięło się wszystko, co istnieje: słońce, księżyc, planety, gwiazdy, ziemia ze swymi górami i rzekami, drzewami, ziołami i istotami żyjącymi. Ofion i Eurynome zamieszkali na Olimpie. Wkrótce Ofion został zesłany do mrocznych jaskiń pod ziemią za to, że uważał się za stwórcę świata.

Autorami własnej wersji teogonii są orficy. U nich również wiatr tworzy pierwotną parę bóstw, z której wyłaniają się kolejne byty. Branko Pavlović zauważa:

U orfičkim himnama, erotska oplodna moć predstavljena je ljubavnim sjedinjavanjem „crnokrile Noći” (vlage, tame, praznine) i Vetra (vazduha, daha), iz kojeg je nastao zametak u obliku jajeta. Iz tog zametka rodio se Eros kojemu su dali ime Protogen-Fajton (Prvorođeni koji blista)⁷².

Przykładem kosmogonii, bogato czerpiącej z mitologii, może być literacka wizja stworzenia świata z pierwszej księgi *Metamorfoz* Owidiusza. Czytamy w niej, iż na samym początku: „Ziemia, morze, powietrze stanowiły jedno”⁷³. Wraz z aktem tworzenia świata doszło do wyodrębnienia poszczególnych, prowadzących ze sobą nieustanną walkę, elementów. „Bóstwo i lepsza natura ten spór rozstrzygnęły. Niebo odcięły od ziemi, ziemię od wody i płynne niebo oddzieliły od zgęszczonego powietrza. A rozdzielone, wydobyte ze ślepego chaosu, oddalone miejscami żywioły połączyły węzłem zgody”⁷⁴. Z przypisu do frazy ‘płynne niebo’ (*liquidum[...]**caelum*) dowiadujemy się, iż Owidiuszowi chodziło tutaj o „czyste, pozbawione pary powietrze, eter – jako czwarty żywioł, obok ziemi, wody i gęstego powietrza otaczającego ziemię”⁷⁵.

Nie po raz pierwszy natrafiamy w tym fragmencie na charakterystyczny dla powietrza **dualizm ontologiczny**. Wydaje się, że to właśnie powietrze nastroczało starożytnym

nr 5, s. 321–328.

⁷¹ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1968, s. 137.

⁷² B. U. Pavlović, *Filozofija prirode*, Zagreb 1978, s. 10–11.

⁷³ Owidiusz, op.cit., s. 4–5.

⁷⁴ Ibidem, s. 5.

⁷⁵ Ibidem, s. 5.

najwięcej kłopotów. „Dla Greków niezrozumiałe było pojęcie próżni, nie mogli oni pojąć, że

między niebem i Ziemią może nie być materii. Według ich przekonania znajdowało się tam powietrze”⁷⁶. Dlatego traktowane było ono jak pozostałe żywioły i uważano je za materię. Nie oznacza to jednak, iż starożytni uważali powietrze za żywioł jednolity. Owidiusz wyróżnia dwa jego rodzaje. Powietrze, które unosi się nad ziemią oraz lżejszą od niego warstwę powietrza, którą nazywa lekkim eterem⁷⁷. W mitologii powietrze posiada dwa wymiary, boski i ludzki, *ajthér*, zamieszkałe przez Zeusa i innych bogów olimpijskich, oraz *aer* – warstwę unoszącą się nad ziemią.

Eter pojawia się jako jeden z pierwszych bytów w *Teogonii* Hezjoda: „Z Chaosu Erebus się wyłonił i Noc czarna, / A z Nocy Eter oraz Dzień się narodziły”⁷⁸. Zygmunt Kubiak opatruje ów początek Hezjodowej kosmogonii następującym komentarzem:

Godne to jest uwagi, że z najpierwotniejszego bytu, czy też z możliwości bytu, z Chaosu, wynurza się dwoista ciemność, Erebus i jego siostra Noc (*Nyks*), a dopiero z nocy (czy to samej, czy złączonej w miłości z mrocznym bratem) wyłaniają się dwie moce jasne: Eter (*Aither*) i Dzień (*Hemere*), które też są osobami kosmicznymi, ale również zjawiskami, przestrzeniami. Dzień przeciwieństwo Nocy łatwo jest pojąć. Miano *Aither* zaś jest etymologicznie związane ze słowem *aitho*, „płonę”, „jaśniej”. Eter oznacza przestworze wyższe, świetliste, wzniesione ponad powietrze mgliste i ciężkie, często chmurne, jakim na ziemi oddychamy i jakie Grecy nazywali *aer*⁷⁹.

Dualizm ontologiczny powietrza obecny jest nie tylko w sferze myśli *stricto* religijnej. Odnajdujemy go także u starożytnych filozofów. Arystoteles dzielił przyrodę (*physis*) na formę (*eidos*) i materię (*hyle*). Żywiołom przypisywał rolę czynnika konstytuującego jej materialny aspekt. Jedynie górna warstwa powietrza, eter, posiadała takie cechy, które pozwalały uznać go za formę i materię: „Eter je pak nešto što ujedno sadrži određena formalna i određena materijalna obeležja, formalna utoliko što je »apsolutno lak«, sam po sebi nepokretan, a materijalna utoliko što se pokazuje kao *sadržaj* nebeskih tela i nebeskog prostora”⁸⁰. U Arystotelesa eter to piąty element, który dla filozofa stanowi pierwsze ciało, ciało wieczne, nierosnące, niemalejące, nieznające starości, niepodlegające zmianom jakościowym, nieulegające żadnym wpływom⁸¹. „Utrzymujemy zatem, iż najwyższy region aż

⁷⁶ I. Asimov, *Krótką historią chemii*, przeł. R. Bugaj, Warszawa 1970, s. 16.

⁷⁷ Por. Owidiusz, op.cit., s. 4–7.

⁷⁸ Hezjod, *Teogonia*, cyt. za: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 38.

⁷⁹ Z. Kubiak, op.cit., s. 39.

⁸⁰ B. U. Pavlović, op.cit., s. 87.

⁸¹ O eterze pisali już wcześniejsi od Arystotelesa filozofowie. Jednak Arystoteles sam niechętnie używa tego słowa

po Księżyc wypełniony jest żywiołem różnym od ognia i powietrza, wolnym – w niektórych

miejscach bardziej, w innych mniej – od ubocznych składników, niejednorodnym zwłaszcza tam, gdzie graniczy z powietrzem oraz otaczającym Ziemię obszarem”⁸².

Podobnie Empedokles z Akragos, oprócz czterech materialnych żywiołów wyróżniał jeszcze jeden element, który nazywał *daimon*. Feshbach, w artykule *The phenomenology of the four elements*, stawia interesującą hipotezę. Twierdzi, że Empedoklesowskie *daimon*, czyli dusza, jest piątym żywiołem. Czyni to właściwie za Empedoklesa, odnajdując strukturalne i funkcjonalne podobieństwa *daimon* do żywiołów.

Whatever is meant by the „soul”, it appears structurally and functionally „root”-like; although it is never so-called, it appears to be a fifth „root” (*rizoma*) or an „element”. If Empedocles had divided the element air into *aer* and *aither*, then the *daimon* would have a position analogous to the fifth essence, the „quintessence”, the *aither*, when considered as a transcendent element, not merely clear air above the misty *aer* [...]. It is like the primal material roots of fire, air, water, and earth. Like them, it is a permanent entity – born and born again. In short, the *daimon* is structurally so much like a material root that it should be translated as „ideal root”, or „soul root”⁸³.

Powietrze zostało więc podzielone na dwie strefy, górną i dolną. Sama symbolika ukierunkowania mówi nam, że pierwsza, ta bliżej nieba, ma charakter transcendentny, boski, druga, zwrócona ku ziemi – materialny, ziemski, ludzki. Pierwsza związana jest z *sacrum*, druga z *profanum*. Eliade w takiej strukturze dostrzega odbicie religijnego doświadczenia niejednorodności przestrzeni. „Dla człowieka religijnego **przestrzeń nie jest jednorodna**; są w niej rozdarcia, pęknięcia: są fragmenty przestrzeni jakościowo różne od innych”⁸⁴.

Dualizm ontologiczny cechuje także wiatr. Podział na *sacrum* i *profanum* widoczny jest w języku. Z jednej strony, mamy słowa przynależące do sfery ducha, jak na przykład: duch, tchnienie, natchnienie, z drugiej, do sfery materii: wiatr, wichura, konkretne nazwy wiatrów

w swoich pismach. Sądzi, że jego poprzednicy, jak na przykład Anaksagoras, błędnie wiązali go z żywiołem ognia. Por. Arystoteles, *O niebie* [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 2, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1990, s. 237–240 i *Meteorologia*, op.cit., s. 442–444.

⁸² Arystoteles, *Meteorologia*, op.cit., s. 444.

⁸³ S. Feshbach, *Empedocles: The Phenomenology of the Four Elements in Literature* [w:] *Poetics of the Elements in the Human Condition. The Airy Elements...*, op. cit.: s.26 i s. 42. Czymkolwiek jest to, co oznacza „duszę”, pod względem struktury i funkcji podobne jest do żywiołów, chociaż nigdzie tak nie nazwane, wydaje się piątym „korzeniem” lub żywiołem. Gdyby Empedokles podzielił żywioł powietrza na *aer* i *aither*, wówczas *daimon* zajmowałby analogiczne miejsce do piątej istoty, „kwintesencji”, *aither* rozumianego jako żywioł transcendentny, niezwykle czyste powietrze nad mglistym *aer*. [...] Jest jak pierwotny, materialny żywioł ognia, powietrza, wody i ziemi. Jak one – ciągłym istnieniem – wciąż na nowo odradzany. Pokróćce *daimon* jest strukturalnie tak podobny do materialnego korzenia, że powinien być przetłumaczony jako „idealny korzeń” albo „dusza korzeń”. [przeł. L M]

⁸⁴ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, op.cit., s. 53.

lokalnych i okresowych. Jest więc ów dualizm podobny do dualizmu powietrznego, to, co

lżejsze (a więc unoszące się ku górze, *sacrum*), ma w sobie pierwiastek boski, to, co cięższe (dół, *profanum*) zaś – pierwiastek ziemski. Rozróżnienie to dotyczy jedynie języków nowożytnych. W języku greckim (*pneúma*), łacińskim (*spiritus*) i hebrajskim (*ruach*) istniało słowo, które łączyło te dwa wymiary i oznaczało wiatr, tchnienie, a także ducha. „Wiatr i duch (tchnienie), jednakowo niewidzialne, łączą się w symbolice i nazwie: gr. *pneúma* »duch, tchnienie, dmuchnięcie, wiatr, duch, natchnienie«”⁸⁵. Być może różnica wynika z tego, że przestrzeń społeczeństw mitycznych miała o wiele bardziej sakralny charakter, a wiele czynności i zachowań łączyło się z obrzędami. Z czasem to, co świeckie zaczęło się oddzielać od tego, co duchowe.

Każdy z żywiołów uosabia jakąś pierwotną siłę, dlatego starożytni filozofowie przyrody właśnie w nich dopatrywali się odpowiedzi na podstawowe ontologiczno-metafizyczne pytania dotyczące powstania świata.

Na przełomie VII i VI w. p.n.e. Tales z Miletu rolę prasusubstancji przypisywał wodzie. Rodak Talesa, Anaksymenes, również był zwolennikiem materialnej zasady świata, jednak za *materia prima* uznał inny z żywiołów, a mianowicie powietrze. Uważał, że cały świat materialny powstaje poprzez zmianę stanu skupienia powietrza. W myśl tej zasady, woda to zagęszczone powietrze. Gdy osiągnie ono jeszcze większą gęstość, przekształca się w ziemię. Proces odwrotnie proporcjonalny, czyli rozrzedzanie powietrza, prowadzi do powstania ognia. Inny filozof grecki, Diogenes z Apolonii, przypisywał rolę prasusubstancji powietrzu. Natomiast Heraklit z Efezu, wyznawca powszechnego wariabilizmu, wiązał swoją filozofię z ogniem i w nim widział prasusubstancję wszechświata.

Ci filozofowie, którzy jednemu z żywiołów przypisywali rolę pierwszej zasady (*arché*), wiązali z reguły swoje wyobrażenie duszy (*anima*) z uprzywilejowanym elementem. I tak, Diogenes i Anaksymenes, dla których powietrze jest pierwszą zasadą dającą początek wszystkiemu, utożsamiali duszę z powietrzem.

Kolejnym greckim filozofem wyjaśniającym za pomocą czterech elementów istniejący obraz świata był żyjący w V w. p.n.e. Empedokles z Akragos. O tym, jak ważne miejsce w jego filozofii zajmowały żywioły, świadczą słowa Feshbacha „His mind is made of the Four

⁸⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op.cit., s. 454; Por. także: *Praktyczny słownik biblijny*, op.cit., s. 1394.

Elements”⁸⁶.

Nowość w poglądach Empedoklesa polegała na tym, iż, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, nie przyznawał pierwszeństwa żadnemu z żywiołów, lecz traktował je jako całość. Zasadą świata (*arché*) nie był dla niego jeden z nich, lecz wszystkie. Można wobec tego uznać autora poetycko-filozoficznego traktatu *O przyrodzie* (*Peri fyseos*) za prekursora tak aktualnego dzisiaj pluralizmu ontologicznego⁸⁷.

W zachowanych fragmentach tekstów Empedokles ziemi, wody, powietrza i ognia nie nazywa elementami (*archai*), lecz korzeniami (*rizomata*). Feshbach, jako jedną z możliwości użycia przez greckiego filozofa ryzomatycznej metafory na określenie żywiołów, podaje: „The idea of the organic, seemingly haphazard, spreading of roots in the soil may be appropriate for describing the spread of the Four Roots throughout existence”⁸⁸. Co więcej, „The choice of Empedocles is especially appropriate because not only did he speak of them as a unit, he made them a central concept influencing his physics and, at times, organising his images”⁸⁹.

Wizja Empedoklesa, dzięki roli, jaką grecki filozof przypisywał Miłości i Nienawiści w swojej teorii czterech elementów, jest wizją bardzo poetycką. Teorię tę opisuje cytowany przez Feshbacha O’Brien:

Empedocles’ world is made of four elements, earth, air, fire, and water. These are ruled by two forces, Love and Strife. Love is the cause of happiness and unity. Strife is the cause of separation and misery. These two forces rule in turn. Strife makes the elements many, and so long as the elements are many they are moving. Love makes the elements into a single whole, the Sphere. In the Sphere the elements are at rest. The period of unity and rest under Love lasts for as long as the period of plurality and movement under Strife⁹⁰.

⁸⁶ S. Feshbach, op.cit., s. 53. W tym i następnych stwierdzeniach Feshbacha wyraźnie słychać echa Bachelardowskiej koncepcji wyobraźni poetyckiej. Trzeba jednak przyznać, że Empedokles zasługuje na tę, może nieco ryzykowną, tezę. Udowodnił bowiem w sposób ostateczny swą wiarę w słuszność własnych idei, przede wszystkim wiarę w wieczność przyrody i jej cykliczność. Jedną z legend głosi, że wskoczył do Etny. Czyn ten nie był dziełem samobójcy. Stanowił wyraz przekonania Empedoklesa, który sądził, że w kraterze wulkanu nie czeka na niego śmierć, a jedynie inna postać bytu.

⁸⁷ Por. J. Galarowicz, *Na ścieżkach prawdy. Wprowadzenie do filozofii*, Kraków 1992, s. 333.

⁸⁸ Feshbach, op.cit., s. 29. Obraz organicznego, pozornie przypadkowego, rozprzestrzeniania się korzeni w glebie może być adekwatny dla zobrazowania rozprzestrzeniania się Czterech Korzeni wzdłuż i wszerz egzystencji [przeł. LM].

⁸⁹ Ibidem, s. 16. Wybór Empedoklesa jest wyjątkowo trafny nie tylko dlatego, że mówi o nich (chodzi o żywioły) jako o jedności, lecz również dlatego, że uczynił z nich centralne pojęcie, które wpływa na jego fizykę i chwilami organizuje jego wyobrażenia [przeł. LM].

⁹⁰ Cyt. za: ibidem, s. 34. Świat Empedoklesa jest światem zbudowanym z czterech żywiołów: ziemi, powietrza, ognia i wody, kierowanymi przez dwie siły: Miłość i Nienawiść. Miłość to przyczyna szczęścia i jedności. Nienawiść – przyczyną izolacji i nieszczęścia. Okresy dominacji Miłości i Nienawiści zachodzą po sobie na przemian. Nienawiść pomnaża żywioły i dopóki jest ich wiele, są one w ciągłym ruchu. Miłość czyni z żywiołów pojedynczą całość, Sferę.

Do poglądów Empedoklesa nawiązuje Arystotelesowska teoria czterech żywiołów.

Stagiryta wywodził żywioły z czterech podstawowych jakości: ciepła, zimna, suchości i wilgoci, które uważał za przyczynę materialną zjawisk zachodzących w świecie. Jakości te, łącząc się, doprowadzają do powstania żywiołów. I tak, na ziemię składają się zimno i suchość, na powietrze – ciepło i wilgoć, na ogień – ciepło i suchość, na wodę – wilgoć oraz zimno. W *Meteorologicę* czytamy: „Twierdzimy, iż ogień, powietrze, woda oraz ziemia powstają z siebie nawzajem, a w każdym z nich potencjalnie zawiera się każde, jak to ma miejsce wtedy, gdy wiele rzeczy ma to samo podłoże, do którego sprowadza się ich ostateczny rozkład”⁹¹. Nie nazywał on jednak elementami rzeczywistych substancji. „Tak więc tej wody, którą można dotknąć i poczuć, nie przyjmował za element »woda«; woda jedynie jest substancją najbliższą temu elementowi”⁹².

Nie tylko w starożytności powszechne było przekonanie, że wszystkie rzeczy materialne składają się z czterech żywiołów, a o własnościach każdej z nich decyduje przewaga jednego z pierwiastków. Była to nauka, za pomocą której aż do końca XVIII wieku wyjaśniano zjawiska fizyczne, chemiczne, biologiczne, a nawet psychiczne. W końcu XVIII wieku teoria czterech żywiołów przeniosła się w inny obszar działalności umysłowej człowieka:

At some time, the Four Elements had been transferred from nature and physical science to culture, and transformed from the prime explanatory principle of nature into an **organising principle of culture**. Where the Four Elements had been an important meeting place of nature, science, and literature, they had become limited to human experience, literature, and culture in general. Limited to the arts, they convey a double sense of the continuities with classical tradition and their discontinuity from modern physical science. That literature not attached to modern science can imply that human experience when seen in relation to the Four Elements is backward-looking, nostalgic, and limited, expressing a willed traditionalism, as in T. S. Eliot's *Four Quartets*⁹³.

Nauką, która łączyła w sobie dyskurs nauk fizycznych, chemicznych, biologicznych i

W Sferze żywioły znajdują się w stanie spoczynku. Okres jedności i spoczynku za panowania Miłości trwa tak długo, jak okres wielości i ruchu w czasie przewagi Nienawiści [przeł. LM].

⁹¹ Arystoteles, *Meteorologika*, op.cit., s. 442.

⁹² I. Asimow, op.cit., s. 18.

⁹³ S. Feshbach, op.cit., s. 15. W pewnym momencie teoria czterech żywiołów została przeniesiona z gruntu nauk przyrodniczych i fizycznych na grunt nauk humanistycznych oraz uległa zamianie z pierwszej zasady, która wyjaśniała zjawiska zachodzące w przyrodzie, na organizującą zasadę kultury. To ważne miejsce, gdzie cztery żywioły łączyły przyrodę, naukę i literaturę zostało ograniczone do doświadczenia ludzkiego, literatury i kultury. Z punktu widzenia nauk humanistycznych, z jednej strony, teoria czterech żywiołów stanowi kontynuację tradycji klasycznej, z drugiej, w perspektywie nowoczesnych nauk fizycznych, ta więź zostaje właśnie w tym momencie przerwana. Ta literatura, która nie czuje się związana z osiągnięciami współczesnej nauki, pokazuje, że ludzkie doświadczenie, pozostające w jakiejś styczności z czterema żywiołami, jest zwrócone ku przeszłości, nostalgiczne, ograniczone, wyrażające świadomy

psychologicznych, i której kres przypada właśnie na schyłek XVIII wieku, jest alchemia.

Alchemicy zajmowali się, z jednej strony, transmutacją metali, poszukując substancji, która pozwoliłaby im uzyskać złoto z metali nieszlachetnych, z drugiej, próbowali znaleźć receptę na nieśmiertelność⁹⁴.

W XX wieku ponowne zainteresowanie alchemią rodzi się za sprawą Junga, który odnajdywał w pismach i rycinach alchemików projekcje treści nieświadomości⁹⁵. Alchemicy, ci *sui generis* filozofowie, uważali, że na początku istniał niepoznawalny prastan-chaos, z którego później wyłoniły się cztery żywioły. U różnych autorów owa pramateria przedstawiana jest jako prawoda, praogień, *pneuma* lub praziemia. Nawet ten, mogłoby się wydawać, zwykły proces chemiczny okrywał alchemik mgiełką tajemniczości. Poszukiwane przez niego złoto było złotem szczególnym, złotem filozoficznym, cudownym kamieniem, kamieniem niewidzialności (*lapis invisibilitatis*), kamieniem podobnym do eteru (*lapis aethereus*), niewyobrażalnym, hermafrodytycznym Rebis⁹⁶.

Na podstawie analizy tekstów alchemicznych Jung w *Psychologii przeniesienia* stwierdza:

[...]człowiek – ile że zajmuje miejsce pośród czterech żywiołów świata – nosi w sobie jego odpowiednik, w którym są one związane. Jest to mikrokosmos w człowieku, przez Paracelsusa zwany „firmamentem” lub „Olimpem” – jest to w człowieku to coś, co jest powszechne i rozległe jak cały świat – coś, co znajduje się w nim w sposób naturalny, czego nie da się zdobyć. Z psychologicznego punktu widzenia odpowiada temu nieświadomość zbiorowa, której projekcje znajdziemy we wszystkich wyobrażeniach alchemicznych⁹⁷.

W tym sensie żywioły stanowią przedmiot zainteresowania nauk psychologicznych. Wraz ze zbliżaniem się ku obszarom nieświadomości, różnice pomiędzy poszczególnymi bytami ulegają zatarciu. Brak tutaj myśli świadomej, porządkującej, klasyfikującej i różnicującej. Najważniejsza staje się substancja, substancja powietrzna. Język psychologii powraca do wieloznaczności cechującej hebrajski, grekę i łacinę, gdzie jedno słowo odnosiło się do ducha i materii.

Jung przypisuje wiatrowi właściwości archetypu. W czasach starożytnych teoria

tradycjonalizm, jak u Eliota w *Czterech kwartetach* [podkreślenie i przeł. LM].

⁹⁴ Por. C. G. Jung, *Soteriologiczne wyobrażenia w alchemii* [w:] idem, *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybrał, przełożył i poprzedził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 473.

⁹⁵ Po polsku fragmenty prac Junga, w których pojawia się problematyka alchemiczna, zawierają następujące tytuły: *Psychologia i religia*, *Rebis, czyli kamień filozofów*, *Psychologia przeniesienia*.

⁹⁶ Por. C. G. Jung, *Struktura i dynamika jaźni* [w:] idem, *Rebis...*, op.cit., s. 423–426.

⁹⁷ Idem, *Psychologia przeniesienia*, op.cit., s. 188.

żywiółów odgrywała istotną rolę, jako nauka wyjaśniająca – w wymiarze materialnym i

duchowym – istniejący obraz świata. Żywiół powietrza, ze względu na swoje „boskie” atrybuty, niewidzialny a jednak widoczny, samoporuszający, tłumaczył zjawiska duchowe:

Słowo duch – *spiritus* lub *pneuma* – naprawdę znaczy tyle, co „powietrze”, „wiatr”, „tchnienie”; *spiritus* i *pneuma* w swym charakterze archetypowym to siły działające – dynamicznie, na poły materialne; człowiek zostaje przez nie poruszony, jak przez wiatr, przejmując je w formie tchnienia i wskutek tego ulega inflacji.

Zgodnie ze swą pierwotną naturą, duch jest zawsze istotą aktywną, uskrzydloną i niespokojną, zarazem zaś ożywiającą, pobudzającą, poruszającą, zagrzewającą i inspirującą. Duch, używając nowoczesnego określenia, jest czynnikiem dynamicznym i dlatego stanowi klasyczne przeciwieństwo materii, a mianowicie przeciwieństwo jej statyczności, gnuśności i nieożywienia⁹⁸.

O wietrze możemy również mówić w kontekście Jungowskiego schematu porządku – czwórce. Jest ona dla niego fundamentem ludzkiej psychiki, ogarniającą całość procesów psychicznych, zarówno w sferze świadomości, jak i nieświadomości. Początkowo wyróżniano cztery podstawowe wiatry, a późniejsze zwiększenie ich liczby było zawsze wielokrotnością pierwotnej czwórki. Stąd wynikały liczne analogie, jakich doszukiwano się pomiędzy wiatrami, czterema stronami świata, czterema porami roku, czterema temperamentami:

Czwórca jest schematem porządku *par excellence* porównywalnym z krzyżem podziałowym teleskopu. Symbolizuje ona system współrzędnych, który, by tak rzec, instynktownie zastosowano, w szczególności do podziału i uporządkowania jakiejś chaotycznej wielości, jak np. widzialnej powierzchni Ziemi, roku, zbioru jednostek w jakiejś grupie ludzi, faz księżyca, temperamentów, żywiołów, (alchemicznych) barw itd⁹⁹.

Do starożytnych koncepcji kosmologicznych, uznających żywioły za podstawowe pierwiastki, z których składa się świat i człowiek, teorii przedstawiających dla Junga uniwersalną wartość psychologiczną, nawiązuje francuski filozof, Gaston Bachelard. Jego koncepcja czterech temperamentów poetyckich odwołuje się po raz kolejny do, nieaktualnej już w czasach nowożytnych w zakresie poglądów na temat struktury i budowy fizycznej wszechświata, teorii czterech elementów. Odkrywszy konieczność istnienia symbolu, ekwiwalentu materialnego dla marzącej wyobraźni poetyckiej, autor *Poetyki przestrzeni* uznał żywioły za czynnik organizujący i rządzący wyobraźnią poetów:

W istocie wydaje mi się, że w dziedzinie wyobraźni da się ujawnić prawo czterech żywiołów, na podstawie których można sklasyfikować różne kategorie wyobraźni materialnej

⁹⁸ Idem, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tawistockie*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 195 oraz idem, *Archetypy i symbole*, op.cit., s. 432.

⁹⁹ Idem, *Struktura i dynamika jaźni* [w:] idem, *Rebis, czyli kamień filozofów*, op.cit., s. 430.

nawiązujące do ognia, powietrza, wody bądź ziemi [...]. Jeśli jakieś marzenie ma być dostatecznie trwałe, by zaowocować dziełem, a nie być tylko przelotną chwilą wytnienia –

musi ono znaleźć stosowną dla siebie materię, element materialny, który by mu nadał własną substancję, zasadę, specyficzną poetykę. I nie bez powodu filozofie pierwotne dokonywały w tym duchu decydujących wyborów, kojarząc ze swą zasadą formalną jeden z czterech podstawowych żywiołów, które dzięki temu stały się symbolami temperamentów filozoficznych¹⁰⁰.

I rzeczywiście, istnieją pisarze, u których obrazy związane z żywiołami, gdzie zwykle przeważa jeden z elementów, są tak częste, że pozwalają na interpretowanie twórczości tych autorów w ich kontekście. Potwierdzenie dla tej intuicyjnej na razie tezy można odnaleźć w języku, gdy mówimy, że ktoś jest w swoim żywiole¹⁰¹. Przykłady obrazowania poetyckiego, pozostającego pod wpływem wiatru, zostaną przedstawione w ostatniej części trzeciego rozdziału, dotyczącej przestrzeni wyobraźni poetyckiej.

Bliska francuskiemu filozofowi i reprezentowanemu przez niego rozumieniu znaczenia żywiołów dla wyobraźni poetyckiej okazuje się Janina Abramowska. I choć nie mówi bezpośrednio o wietrze, to z pewnością wiatr zaliczyć można do wyróżnianej grupy motywów:

W repertuarze motywów istnieje niewątpliwie seria pojęć i przedstawień najbardziej elementarnych, choć ukształtowanych niekoniecznie przez podświadomość, lecz przez zbiorowe doświadczenie ludzkości, takich jak ogień, woda, ziemia, matka, słońce czy owoc, jak wreszcie wektory przestrzenne góra–dół. One właśnie stanowią składniki mitów, obrastają znaczeniami symbolicznymi (z reguły wykazują ambiwalencję), mogą też ulegać procesom „topizacji”. I one właśnie są „wieczne” [...]. Są to zarazem elementy uniwersalne, tj. nie ograniczone przestrzennie, spotykane we wszystkich strefach geograficznych i wszystkich kulturach¹⁰².

Bachelardowskie ujęcie ontologii wyobraźni poetyckiej dochodzi do głosu pod koniec lat osiemdziesiątych, we wspomnianym już projekcie badawczym *Poetics of the Elements in the Human Condition* fenomenologów współpracujących z wydawnictwem ciągłym – „Analecta Husserliana”. Anna Teresa Tymieniecka we wstępie do przytaczanej tu drugiej części pisze:

¹⁰⁰ G. Bachelard, *Wyobraźnia i materia* [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 116–117.

¹⁰¹ Wiatry i burze szczególnie mocno oddziałują na dusze ludzi morza. Pero Dubović, bohater powieści Ivo Vojnovicia, *Stari grijesi*, najlepiej czuł się właśnie w czasie gwałtownych i ulewnych burz. „I on ostade sâm u noćnom vijoru. Jedva što ga tmina i oluja zahvati, pomorac se očuti u svom elementu”. I. Vojnović, *Stari grijesi* [w:] idem, *Sabrana djela*, knj. 2, Beograd 1940, s. 76.

Jak sam autor wspomina we wstępie do tego wydania książki (w swoim pierwszym wydaniu, *Maticy hrvatskiej*, nosiła tytuł *Ksanta*), miała to być pierwsza część większej całości. Jednak z czasem ulubioną formą pisarza stał się dramat. Z fragmentu zaś niedoszłego tekstu wykorzystał Vojnović motyw burzy, na bazie którego powstał później *Ekvinocijo*.

¹⁰² J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki poetyki historycznej*, Poznań 1995, s.27.

It appears that sea, earth or any of the elements which shows themselves in our life experience to be overwhelming autochthonous factors in one's subsistence upon earth take, in

the interplay between them and our imagination, monstrous forms that pervade our subliminal sensibility. They inspire spectra of emotions ranging from paralysing dread to the elation of freedom, from withering despair to vivifying, expanding hope¹⁰³.

Do podobnych wniosków, z wyraźnie idealistycznych pozycji, dochodzi malarz i teoretyk sztuki, Wassily Kandinsky. Tak, jak psychologicznie zorientowane kierunki w badaniach literackich, wychodzi on z założenia, że przedmiot estetyczny, z którym się stykamy w akcie odbioru, łączy nierozzerwalna więź z osobą jego wytwórcy. Sam podmiot czynności twórczych jest zaś *sui generis* medium dla abstrakcyjnego ducha twórczego (*stvaralački duh*):

Potrebe sazrijevuju u određenim vremenima. To jest: stvaralački *duh* (koji se može nazvati i apstraktnim duhom) nalazi put do duše te uzrokuje težnju, određenu unutrašnju čežnju. Kad su ispunjeni nužni uvjeti potrebni za sazrijevanje jednog preciznog oblika, tada ona unutarnja čežnja, snaga počinje u ljudskom duhu stvarati novu vrijednost koja u njemu živi u duhovnom obliku.

To je želja za materijaliziranjem duhovne vrijednosti. Materija je spremnica iz koje duh izabire ono što mu je u tom slučaju *nužno*, slično kao i kuhar [...].

Oblik je vanjski izraz unutrašnjeg sadržaja[...] [podkreślenie LM]¹⁰⁴.

U Bachelarda znaku materialnego poszukuje dla siebie wyobraźnia poetycka, a u Kandinskiego – duch twórczy. W obu przypadkach jest on czymś zewnętrznym, symbolem, przedmiotem, na który zostały przeniesione podświadome treści i wartości duchowe, do jakich powinniśmy dotrzeć.

Różnorakie perspektywy oglądu świata i człowieka (geografia, mitologia...) ukazują nieokiełznaną, zmienną, kapryśną naturę wiatru, który jest czystą obecnością, niewidocznym bytem, istotą amorficzną, bezosobową, doskonałą, boską formą. Wietrzna istota, istota pokrewna wiatrowi, o podobnej naturze i cechach, wymyka się, jak on, wszelkiej charakterystyce, gdyż ta wymaga statycznego obrazu, choćby chwilowego unieruchomienia w celu objęcia całości.

Wiatr, który jest powietrzem wprawianym w ruch przez siły przyrody, istotę ludzką, a może nawet Boga, obejmuje zjawiska od boskiego tchnienia i ludzkiego oddechu po szalejące

¹⁰³ A. T. Tymieniecka, op.cit., s. 11. Okazuje się że morze, ziemia bądź jakikolwiek z żywiołów, który wydaje się w naszym życiu przeważającym autochtonicznym czynnikiem przybiera, we wzajemnym oddziaływaniu pomiędzy nimi i naszą wyobraźnią, formy monstrualne, obejmujące naszą podświadomą wrażliwość. Inspirują one spektrum emocji: od paraliżującego strachu do uniesień wolności, od onieśmiałej rezygnacji do ożywiającej, wszechogarniającej nadziei [przeł. LM].

wichury, huragany i trąby powietrzne.

Wiatry nie są z góry wypełnione określoną treścią. Ich zależność od kontekstu podkreśla rolę konkretyzacji. Skala możliwości jest ogromna, a efekty zgoła do siebie niepodobne. Od *sacrum* do *profanum*, od fizyki do okultyzmu i mistyki, od zła do dobra, od destrukcji do konstrukcji, od szaleństwa do melancholii.

Środowiskiem wiatru jest przestrzeń. Dowodem na istnienie – ślad. Nasze możliwości poznania wiatru ograniczają się do śledzenia oznak jego obecności. Jest niewidzialny, a jednak widoczny¹⁰⁵. Piszac o śladzie, nie wolno zapomnieć o tym, że wiatr potrafi, z jednej strony, zacierać ślady, przez co może uniemożliwić zarówno dotarcie, jak i powrót, utrudnić odczytanie tekstu, z drugiej zaś sprawia, że odszyfrowanie jakiegoś zapisu (pisma) okazuje się możliwe, gdyż ślad jest przede wszystkim informacją, przekazem, znakiem, drogowskazem.

Ten pozornie chaotyczny i bezładny żywioł „kieruje się” własną logiką, sensem, którego wyższość i piękno znane są tylko nielicznym. Być może „logika” wiatru przekładalna jest na taniec. W bajce Oskara Wilde’a taniec wiatru umie odtńczyć karzeł:

Znał każdy taniec wiatru: szalony tan w czerwonej szacie, jesienią, lekki tan w błękitnych sandałach ponad łąkami zboża, tan w białych śnieżnych wieńcach w zimie i tan pączków poprzez ogrody wiosniane¹⁰⁶.

Funkcje wiatru nie ograniczają się tylko do funkcji destrukcyjnych. Jego działanie zbliżone jest do działania *farmakonu*¹⁰⁷, tak ze względu na wieloznaczność, ambiwalencję, jak i kontekstualną zależność. Może okazać się ożywczym, zbawiennym tchnieniem, letnim *maestrem* przynoszącym, nie tylko dla ciała, ale także umysłu, konieczną ulgę, może również wyrządzić szkody, niszczyć pracę ludzkich rąk, nieść śmierć. To ostatnie oblicze żywiołu wiatru odkrywa przed nami Fernand Braudel w swoim klasycznym już dziele *Morze Śródziemne w epoce Filipa II*:

1 grudnia 1521 roku wiatr *greco* wyrzucił na Adriatyku wiele okrętów, wśród nich

¹⁰⁴ V. Kandinski, *O problemu oblika*, prev. J. Mirenić, „Mogućności”, Split, 1969, br. 10, s. 1168–1169.

¹⁰⁵ Ludzie, dla których wiatr w codziennej egzystencji znaczy bardzo wiele, potrafią rozpoznawać jego poszczególne rodzaje, kierując się zmysłem węchu.

„Kierunek i zapach wiatru oraz wyczuwanie lodu i śniegu pod stopami dostarczają wskazówek, które umożliwiają Eskimosom przemierzanie 160 i więcej kilometrów po niedającym się zróżnicować wizualnie pustkowiu. Eskimosi Aivilik znają około dwunastu różnych określeń dla poszczególnych typów wiatru”. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówna, Warszawa 1976, s. 120–121.

¹⁰⁶ O. Wilde, *Urodziny Infantki* [w:] idem, *Bajki*, przeł. Maria Feldmanowa, Warszawa 1988, s. 60.

¹⁰⁷ Nawiązuję tu do tekstu Derridy, który m.in. traktuje o kłopotach z przekładem greckiego słowa *farmakon*, pojawiającego się w niektórych fragmentach Platónskich dialogów. J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski [w:] idem, *Pismo filozofii*, wybór i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 39–61.

Jednym z motywów moich rozważań jest właśnie **nieprzekładalność** słów i obrazów odsyłających nas do zjawiska

statek załadowany zbożem w samym porcie Raguzy; 11 listopada 1538 roku trzydzieści osiem galer Barbarossy zostało za jednym zamachem wyrzuconych na brzeg i doszczętnie

zniszczonych przez rozszalałe morze. [...]w styczniu 1545 roku uderzenie *greco tramontana* zatopiło pięćdziesiąt statków na Adriatyku [...]. 29 grudnia 1570 roku, w czasie „największej przygody”, jaka zdarzyła się na Adriatyku, dwa statki załadowane zbożem zatонуły w samym porcie Raguzy¹⁰⁸.

Pomimo ogromnej różnorodności znaczeń, do których „odsyła” wiatr, szczegółowa i wytrwała analiza tego zjawiska pozwala nam ustalić pewne stałe elementy jego semantyki. Na pewno często są to znaczenia sprzeczne, suma doświadczeń różnych dziedziny aktywności intelektualnej człowieka – geografii, mitologii, symboliki, filozofii i psychologii. Wiatr i jego hiponimy najczęściej symbolizują: przemijanie, czas, pustkę, nicość¹⁰⁹, umysłowe otępienie, przestrzeń, ruch, śmierć¹¹⁰, życie, niestałość, zmienność¹¹¹, zniszczenie, odrodzenie, szaleństwo, wolność, płodność, życiodajne tchnienie bóstwa, natchnienie.

wiatru.

¹⁰⁸ F. Braudel, *Morze Śródziemne w epoce Filipa II*, t. 1, przeł. T. Mrówczyński i M. Ochab, wstępem opatrzyli B. Geremek i W. Kula, Gdańsk 1976, s. 273.

¹⁰⁹ Krešimir Bagić uznaje „pustkę” za wielki temat i częsty motyw współczesnej poezji chorwackiej („*Praznina*” u *suvremenom hrvatskom pjesništvu*, „Kolo”, 1996, br. 1, s. 5–44). Píše o niej, że jest: „Ta je riječ, ili, bolje fenomen velika tema suvremenog hrvatskog pjesništva; javlja se – izravno ili posredno – u opusima većine njegovih protagonista. Od pjesnika do pjesnika manifestira se kao bijeg od poznanosti, kao **egzistencijalna tjeskoba**, kao poziv na imaginirano putovanje, kao provokacija čitatelju, kao oblik narcističkog traganja za osobnošću itd. Njezine najčešće metonimije jesu riječi: *Nepostajanje, pustinja, sljepoća, šutnja, vjetar, bjelina i snijeg*. Sama riječ ‘praznina’ mogla bi se leksikografski opisati kao: neispunjen prostor, prostor bez sadržaja. Međutim, kada se govori o temi ‘praznine’ u pjesništvu i književnosti uopće, taj opis može upućivati na dvije sasvim različite realnosti; s jedne ga se strane, može manje–više doslovno prevesti u ‘ništavilo, dok će ga se s druge strane morati shvaćati pozitivno – kao ‘prostor apsolutne slobode’, kao ‘svijet bez granica’, kao ‘mjesto čiste potencijalnosti’ odnosno kao »prostor samopotvrde bića«” [podkrešlenia LM, s. 5]. Wiatr budujący przestrzeń filozoficzną (egzystencjalną) rodzi myśl o pustce, która może przekształcić się w nicość.

¹¹⁰ Chodzi, między innymi, o pewien rodzaj wiatru, czarny wiatr. Wiatr ze śmiercią łączy w swoich utworach pisarz chorwacki narodowości serbskiej, Vladan Desnica. W jego utworach motyw wiatru pojawia się rzadko, poza wspomnianym symbolicznym znaczeniem wiatru oznaczającego, zwiastującego śmierć. Rozmyślenia o śmierci głównego bohatera powieści-eseju, *Wiosny Ivana Galeba*, w której wydarzenia ze świata fizycznego zostały przeniesione w sferę psychiki, świadomości postaci związane są z chorobą i śmiercią córki: „Kažem, dijete joj ne zna imena ni slave, ali u oblačne i besunčane dane osjeća na licu hladan dah vjetra za njenim prolaskom” V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, Beograd 1986, s. 49; „Bio sam potpuno načisto da je sve već riješeno, da je za sve već kasno. A ipak, kako su zamasi tog crnog vjetra u njoj raspirivali buktinju života!” V. Desnica, op.cit., s. 326–327.

Na podobne określenie wiatru napotykaemy w opowiadaniu *Sveti Sebastijan*. Przedstawia ono rozpacz młodej kobiety po stracie męża, który zmarł nagle, zaledwie w dwa lata po ślubie. Narrator, przypominając tamte dni, pisze: „Dvije godine ! ... A onda – onda je nahrupilo ono, naletjelo je na njihovu sreću kao crna ptičurina, kao lud zamah nekog crnog vjetra koji je pogasio lampu” V. Desnica, *Sveti Sebastijan* [w:] idem, *Konac dana. Pripovijetke*, Zagreb 1990, s. 168.

¹¹¹ Jak ważna to cecha wiatru, świadczyć może fragment z *Metamorfóz* Owidiusza, gdzie mowa o „zwierzu, które żywi się wiatrem i powietrzem”. Owidiusz, op.cit., s. 425. Tym zwierzęciem okazuje się znany ze zdolności zmieniania ubarwienia skóry kameleon. W niemal identycznej postaci powtórzył później ten motyw chorwacki „klasyk” Ivan Gundulić. W *Lzach syna marnotrawnego* ostrzegając czytelnika przed zmienną naturą losu ludzkiego, pisał:

„Eto život moj svjedōči / kakav svit je i što daje: / kad se smije, plać uzrōči, / a kad blazni, tad izdaje; [...]razlik obraz stavlja na se / kao zvijer kâ se vjetrom pase”. I. Gundulić, *Suze sina razmetnoga* [w:] *Leut i trublja*, op.cit., s. 235.

Owidiuszowski motyw „przekracza” granice Morza Śródziemnego i pojawia się także u Szekspira. Hamlet na pytanie Króla: „Jak ci się żyje kuzynie Hamlecie?” odpowiada: „Zaprawdę doskonale. Żyję jak kameleon – zajmam się

Wiatr, w ujęciu literackim, wykorzystuje bogatą semantykę mitologiczną, religijną, filozoficzną i psychologiczną. Pojawia się już, między innymi, u Homera, Owidiusza, Wergiliusza, Horacego, Alkajosa z Lesbos, Dantego.

W literaturze figura wiatru umieszcza się na wielu płaszczyznach tekstu. Pełni ona dwie podstawowe funkcje: kompozycyjną i obrazotwórczą. Już w *Odysei* wiatr staje się konstrukcyjnym elementem fabuły, pretekstem do snucia, nicowania dalszej opowieści. Funkcję obrazotwórczą budują liczne tropy, figury słów oraz figury myśli. Obok funkcji konstrukcyjnej, wiatr pełni także funkcję psychologiczną (retrospektywną, katartyczną), a także funkcję kategorii estetycznej (na pograniczu estetyki obiektywnej i subiektywnej, poprzez ustanawianie liryczności, melancholijności).

Poszczególne rodzaje wiatru generują własny model przestrzeni przedstawionej. Można, jak się wydaje, bez znajomości tego, jaki wiatr jest przedmiotem opisu, na podstawie modelu przestrzeni, kształtowanym na wszystkich jego poziomach, orzec, czy chodzi o *burę*, *jugo* czy *maestral*. Janusz Sławiński wyodrębnia trzy płaszczyzny jednostek morfologicznych dzieła, na których dochodzi do ukonstytuowania się przestrzeni przedstawionej¹¹². To płaszczyzny opisu, scenerii i sensów naddanych. Udział poszczególnych warstw bywa w różnych rodzajach i epokach literackich odmienny. Najczęściej ten jednolity proces semantyczny polega na wytworzeniu, przy użyciu określonych środków stylistycznych, modelu przestrzeni literackiej, która może być tłem dla osób, zdarzeń, a także nośnikiem sensów naddanych – wtedy na przykład, gdy odpowiada stanowi psychicznemu podmiotu lirycznego, narratora czy postaci.

Problematyka odpowiedniości wiatru i stanów psychicznych zajmuje odrębne miejsce. Postrzeganie wiatru jako przyczyny i źródła chorób, w tym chorób umysłowych, jest bardzo stare i pojawia się już w najstarszych wierzeniach pogańskich: „W wierzeniach słowiańskich najczęściej wymienianymi przypadłościami spowodowanymi przez wiatr i związane z nim demony są »oblęd«, »splątanie«, »zakołowanie«, »zmieszanie«, »podwianie«”¹¹³.

powietrzem nadziewanym obietnicami. Lepiej nie można tuczyć kapłonów” (Akt 3, scena 2).

¹¹² J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, studia pod redakcją M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 9–22.

¹¹³ P. Kowalski, op.cit., s. 588. O podobnym aspekcie oddziaływania wiatru możemy przeczytać w *Serbskim słowniku mitologicznym*: „Postoje tihi vetrovi koji se kreću po tlu zemlje i donose bolesti. To su: poležak, kopiljak, nagazni, crveni, beli, modri, žuti. Oni se uvlače u ljudska i životinjska tela, a pokisnik prodire u koštanu srž. Ko »nabasa na smućene vetrove«, kojih ima najviše u grobljima i po raskrscima, taj se mora razboleti”. *Srpski mitološki rečnik*, op.cit., s. 63. Także chińskie *feng* (wiatr) spokrewnione jest ze słowem „szaleństwo”.

Wiatr wywierający istotny wpływ na klimat, w tym sensie pogodotwórczy oraz klimatotwórczy¹¹⁴, w istotny sposób oddziałuje na samopoczucie człowieka. Jak się wydaje, dotyczy to nie tylko wciąż rosnącej liczby ludzi nazywanych, ze względu na swą wrażliwość na zmiany pogody, meteopatami¹¹⁵. Utwory autorów pochodzących ze śródziemnomorskiej części Chorwacji obfitują w budujące określone nastroje opisy wpływu wiatru na ludzką psychikę. Wiatry mogą wywołać melancholijną zadumę nad życiem oraz ataki szału. Tak rozumiane oddziaływanie wiatru na stan duchowy człowieka wykorzystywane jest w funkcji konstrukcyjnej (motywacja psychologiczna) i estetycznej (liryzacja przestrzeni). Kwestia ta wykracza poza przedmiotową, ilustracyjną rolę wiatru wobec stanu uczuciowego podmiotu literackiego. Wiatr bowiem usamodzielnia się, okazuje czynnikiem sprawczym, kształtującym określone nastroje, których rodzaj jest od niego uzależniony.

Wiatr wielokrotnie jest tematem utworów poetyckich. W biografii niemal każdego poety Przymorza Chorwackiego odnajdziemy wiersz poświęcony któremuś z wiatrów. Ich tytuły najczęściej brzmią: *Jugovina (Jugo)*, *Bura*, *Maestral*.

Dla regionalnej, tj. śródziemnomorskiej (nadadriatyckiej) strefy cywilizacyjnej wiatr figura kulturowa, która uruchamia złożony proces autoidentyfikacji i pozwala zachować poczucie odrębności. Daje temu wyraz Srećko Diana w swej pochwalnej *Odzie do maestrala (Oda maestralu)*. Wszechobecny *maestral* okazuje się tutaj ważnym składnikiem tradycji, z którą utożsamia się podmiot liryczny. Oda Diany stanowi rodzaj manifestu, w którym jej autor wskazuje na bliski, źródłowy dla siebie krąg kulturowy:

Blizu sam Tebe, ispred, daleko.
 Naslućujem te kao lastavica
 život svojih ptica.
 U ozonu te naslućujem
 u mladom lišću lozja
 vjetre golubinke čudi.
 Ocrtao si mi oblike križa, raspela.
 Ispisao mi Očenaš
 mnogobrojne statue potrebne ljudskim dušama.
 Na drugačiju sam smrt osuđen
 vjetre vječnoga života.

¹¹⁴ Por. *Wielka encyklopedia geografii świata*, t. V, J. Tamulewicz, *Pogoda i klimat Ziemi*, Poznań 1997.

¹¹⁵ Być może z myślą o nich umieszczono w parku na Zrinjercu *meteorološki stup*, na którym oprócz informacji o średniej temperaturze, poziomie opadów, jest również róża wiatrów, pokazująca roczny rozkład wiatrów, wiejących w okolicy Zagrzebia. Por. ilustracja.

Obgrlio si jedra, vesla gajeta
tetovirao mišice mornara

otoke dalmatinske, istarske
potomke Homera, Hektorovića
i Tinova stiha:

Ja nisam božji oblik, bog je dio mene.

U grozdu zreloga grožđa susrećem Te
na laticama ruža, oleandra,
štitniče hrvatskoga mora
i Božjih u čovjeka načela.

Vidim te na koži bjelutka
u predvečerjima i jesenskom ekvinociju
vjetre božanskog milosrđa.
Nalazim te u plodu kupine
na biokovskim i mosorskim vrletima,
suputniče naših uvala i otoka
vjetre sa zapada i grčkih arhipelaga.
Isključio sam zlokobne mogućnosti
vjetre mogega Brista
Marulićeve, fra Andrijine baščine
Emanuelovih sutona.
Oblak što plovi zvijezdama
naga žena što se predaje božjem ugođaju
nježnost u lastavičjim očima
u ovom samorazgovoru
srdačno Te pozdravljaju ¹¹⁶.

¹¹⁶ S. Diana, *Oda maestralu*, „Mogućnosti”, Split, 1996, br. 1–3, s. 12–13.

Rozdział II

MEDITERAN ORAZ FIGURA LITERACKA WIATRU W PERSPEKTYWIE CENTRUM I PERYFERII

Najbardziej reprezentatywne dla przedmiotu niniejszych rozważań przykłady obecności figury literackiej wiatru pochodzą z dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych dzieł, napisanych przez autorów wywodzących się ze śródziemnomorskiej części Chorwacji. Motyw ten pojawia się nie tylko u nich, jednak, po pierwsze, obserwujemy w tym wypadku większą częstotliwość jego występowania niż w tekstach pisarzy kontynentalnych, po drugie, dochodzi tu do ciekawszych przekształceń semantyczno-stylistycznych znaczenia podstawowego, wziętego ze standardowego, sztokawskiego systemu językowego. Autorów tych określa się mianem *M Mediteranci*, a tzw. *M Mediteran / Sredozemlje / mediteranizam / mediteranstvo* stanowi, w kontekście ich twórczości, często stosowaną kategorię, klucz interpretacyjny umożliwiający niejednokrotnie jej zrozumienie.

Chorwacką literaturę strefy śródziemnomorskiej tworzą pisarze urodzeni w Istrii, Dalmacji, Dubrowniku, na Przymorzu Chorwackim i licznych we wschodniej części Morza Adriatyckiego wyspach. Jeśli w odniesieniu do literatury starochorwackiej (*starija književnost*) posługiwanie się terminem „literatura nadadriatycka”, który wykorzystuje, na przykład Joanna Rapacka, jest w pełni uzasadnione i wyraźnie wskazuje, o jaką twórczość chodzi, to już w kontekście literatury „nowszej” (*novija književnost*) użycie takiego pojęcia może budzić wątpliwości. Poza trudnościami w ustaleniu, którzy pisarze lub utwory miałyby do niej przynależeć, poiliryską sytuację kulturalną na ziemiach chorwackich cechuje wieloznaczność, stojąca w wyraźnej opozycji do pożądanej teoretycznej jednoznaczności. W praktyce bowiem całą przestrzeń kulturalną Chorwacji wyznacza dialogiczne zderzenie co najmniej dwóch orientacji kulturowych: śródziemnomorskiej i środkowoeuropejskiej (nie można również zapomnieć o wątku bałkańskim, być może mającym najmniejszy udział w tej kulturowej mozaice, ale właśnie poprzez swoją odmienność jakże widocznym); Krleżańskiego błota Panonii i adriatyckich wiatrów (pamiętamy też o Górach Dynarskich,

zapleczu dalmatyńskim, srebrnej Bośni). Termin „literatura nadadriatycka” jest

wyznacznikiem terytorialno (geograficzno)-tematycznym. Odnosić się będzie do twórczości pisarzy adriatyckich, a w szczególności do tych utworów, w których przestrzeń świata przedstawionego ma związek z obszarem śródziemnomorskim.

Mediterran był początkowo nazwą geograficzną. Z czasem, zwłaszcza w krajach położonych nad Morzem Śródziemnym, stał się pojęciem wykorzystywanym we wszystkich dziedzinach humanistyki. Wystarczy sięgnąć po jakikolwiek chorwacki tekst krytyczno-, historyczno-, estetyczno-, a nawet teoretycznoliteracki, a przekonamy się, że każda z tych dyscyplin posiłkuje się w swoim dyskursie kategorią *Mediterranu*. Chorwaci nie są w tym odosobnieni. W każdym kraju śródziemnomorskim napotkamy na użycie tego terminu w funkcji eksplikacyjnej. Czyni to chociażby Jean-Paul Sartre w *Komentarzu do „Obcego Camusa”*: „[...]tok jego rozumowania, jasność myśli, profil jego eseistycznego stylu oraz pewnego rodzaju ponurość solarna, uporządkowana, uroczysta i pełna rozpaczy, zapowiadają klasyka, człowieka kultury śródziemnomorskiej”¹¹⁷.

W tej samej kwestii głos zabierało wielu, między innymi Paul Valéry, Jacques Derrida czy Tin Ujević. Ten ostatni dostrzega związek pomiędzy przestrzenią i umysłem, zdarzeniem mentalnym i fizycznym:

Duh razvedenih obala i malih brdima isprekidanih otoka uči rastavlja i dijeliti; on može bolje da uoči vrijedne, ali završne malenkosti, da cijeni mjeru i bistro razmišljanje. Drugi umiju bolje spajati, a s tim i pregoniti i zastranjivati. Ovo je ovdje duh sitonazora. On uočuje bolje razlike, te i u samu raznovrsnost vjeruje kao u vrijednost, on se trudi raditi, pregnuti i ostvarivati – i s dosta malim sredstvima, ali s velikom pozornošću, pomnjom i nastojanjem; on odmjerava čovjeka u oblik, svrhu i opseg njegova djela, uzimajući kao aršin odnošaj volje i treperenja u mozgu s postignutim učinkom i otiskom prstiju ruke. Taj duh posvuda traži mjerila i ispituje mogućnosti, te vjeruje u svoj posao, s kojim se kasnije, naučivši poduku i propise postupka,

¹¹⁷ J. P. Sartre, *Komentarz do „Obcego” Camusa*, przeł. J. Prokop [w:] *Sztuka interpretacji*, wybór i opracowanie H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1973, s. 235.

S. Fiut w książce poświęconej francuskiemu filozofowi przypomina Sartrowską krytykę Camusa, w której także pojawia się wątek śródziemnomorski, tym razem w innym kontekście. „Znaczący wpływ na rozwój oraz kształt osobowości autora *Człowieka zbuntowanego* miały lokalne warunki śródziemnomorskie, młodość spędzona pośród biednych dzielnic arabskich i gruźlica, na którą zachorował z niedożywienia, a która zagroziła mu nawet śmiercią. Kiedy Sartre podejmując krytykę dorobku utworów Camusa, zarzucał mu pewien »śródziemnomorski estetyzm«, upatrywał jego źródło właśnie w powyższych faktach z jego biografii”. I. S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa. Studium antropologii egzystencjalnej*, Kraków 1993, s. 9.

Sam Camus uważał, że **myślenie śródziemnomorskie** może stanowić klucz do pełnej egzystencji, odnalezienia przez człowieka właściwej miary. Myślenie śródziemnomorskie zaś symbolizowały pejzaż Morza Śródziemnego, w którym równoważy się sprzeczności słońca i morza, światła i cienia, oraz zrodzona tam myśl grecka.

Por. Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas filozofii*, przeł. B. A. Markiewicz, Warszawa 1999, s. 205.

prpošno titra.¹¹⁸

Trudno jednak o precyzyjną definicję tego wieloznacznego pojęcia. Różnorodne wydawnictwa encyklopedyczne i słownikowe ograniczają się do geograficznego znaczenia terminu, nie uwzględniając jego bogatej semantyki kulturowej. Ogólne stwierdzenia typu: kultura śródziemnomorska, tradycje śródziemnomorskie z reguły pomagają w zaklasyfikowaniu jakiegoś zjawiska literackiego. Co więcej okazuje się, że istnieją śródziemnomorskie tematy, ikonografia, a nawet zjawiska z zakresu stylistyki tekstu. Uznaje się np. za cechę *mediteranizmu* skłonność do pisania wierszy regularnych¹¹⁹.

Próby zdefiniowania fenomenu śródziemnomorskości podejmuje się Tomislav Ladan, w artykule napisanym w języku angielskim i opublikowanym w czasopiśmie „Most”. Chorwacki badacz nie odkrywa nowych znaczeń, podkreśla raczej wagę obiegowych i stereotypowych sądów na temat kwestii związanych ze śródziemnomorzem, w istotny sposób wpływających na zrozumienie tego zjawiska:

We can now give a fuller definition of the term „Mediterraneanism”. We can start by trying out the lexical definition: (1) everything that belongs to the Mediterranean and is in some way related to it: ranging from excavated objects to witticisms; (2) that which is ancient, classical; (3) that which is sunny, bright, vital; (4) that which is intermingled, syncretic; (5) that which is unreliable, not to be taken seriously, phlegmatic... What do these five possible connotations shows us? The first one is completely neutral. It covers the multiple waterways, mainlands and skies (starting with the fish and the coastal cliffs to winds and the heavenly bodies), as well as the salient features of human behaviour. The second connotation already takes on a figurative meaning – in this particular case it is positive and commendable, in the same way that in the ultimate and penultimate case it is pejorative, slightly calumnious, drawing its origins from popular stereotypes. While in the first neutral connotation, there is something objective and reliable, the positive and negative elements in the remaining connotations are

¹¹⁸ T. Ujević, *Kreta, matica sredozemništva*, [w:] idem, *Odabrana djela Tina Ujevića. Eseji II*, knj. 5, Rijeka 1979, s. 131.

Dodać należy, że relację tę rozumie Ujević nie w sposób deterministyczny, ale jako potencjalną możliwość, predyspozycję, która nie musi koniecznie przekładać się na praktykę. „Wielki Tin”, jak pisał o nim Jan Wierzbicki („Most”, 1991, br. 1–2), rezerwuje dla sztuki pełną autonomię. Daje temu wyraz w następującym fragmencie tekstu: „Pripisuju Paulu Valéryju osobitu naklonost za bogoštovlje Sredozemnog mora i razne oblike uljudbe, koji u duhu školskih predaja prolaze pod tim imenom. Ako je to istina, on možda tom naklonošću izražava svoje navike i težnje svojega duha, koji želi stajati u skladu sa svojim izrazom. No to on, i sva drugi, u pojedinačkom smislu može imati pravo, ali ništa više. Pa i na gornji ustupak može se staviti jedna ograda poduprta izjavom da je zabluda misliti da pisca, stilista, zbilja sudbonosnom nuždom oblikuju njegovi predmeti, zemljopisni izleti ili uporišta itd. Rasporedi pisaca mogu biti veliki hirovi volje i osobe, a njegovi predmeti izlike, vježbe i prohtjevi imaginativnog »stvaranja«”. Ibidem, s. 129.

¹¹⁹ Czini to, między innymi, Tonko Maroević w recenzji poświęconej zbiorowi wierszy Jakšy Fiamengo: „Druga komponenta Fiamengova mediteranizma, možda i jača od one tematološke i ikonografske, jest ljubav za zatvorenu formu i sklonost prema čvrstoj arhitekturi stiha”. T. Maroević, *Jakša Fiamengo: Oteto iz tmine* [w:] idem, *Klik!*

already slightly biased, thus becoming part of the volatile and unfathomable domain of prejudices¹²⁰.

W pracach poświęconych fenomenowi kultury śródziemnomorskiej ważne miejsce zajmują antropologia, antropogeografia, etnopsychologia, etnofilozofia, etnolingwistyka, a także etnomuzykologia. Dociekania z zakresu antropogeografii oraz etnopsychologii zaowocowały kilkoma istotnymi dla poznania rozwoju cywilizacji i kultury pracami. Wśród ważnych książek warto wymienić monumentalne dzieło Fernanda Braudela *Morze Śródziemne w epoce Filipa II* (1949)¹²¹, etnopsychologiczne rozprawy Jovana Cvijicia, zgromadzone w równie obszernej edycji *Balkansko poluostrvo* (1918)¹²². Utrzymane w duchu pozytywistycznym antropogeografia i etnopsychologia, przypisując zbyt dużą wagę związkom deterministycznym, nie cieszą się wielką popularnością w świecie współczesnej nauki, zwłaszcza tej o strukturalistycznych tradycjach. I choć wpływowi środowiska geograficznego na kształtowanie człowieka i jego wytwory nie przypisuje się już autonomicznej roli, poglądy te wciąż odżywiają, zwłaszcza w badaniach kulturoznawczych. Świadczy o tym zbiór esejów różnych autorów m. in. Fernanda Braudela, Maurica Aymarda, Georges Duby, wydany pod wspólnym tytułem *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo, czy Mediteranski brevijar* Predraga Matvejevicia (1987). Świadczą o tym również przytaczane

Trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988–1998), Zagreb 1998, s. 244.

¹²⁰ T. Ladan, *The mediterranean and common mediterranean features*, „Most”, 1974, br. 39/40, s. 86.

Możemy teraz zbudować pełniejszą definicję pojęcia śródziemnomorskości. Możemy wyjść od definicji leksykalnej: (1) wszystko, co należy do obszaru Morza Śródziemnego i w pewnym sensie jest z nim związane: od wykopalisk do błyskotliwych spostrzeżeń; (2) co jest antyczne i klasyczne; (3) co jest słoneczne, jasne i witalne; (4) co jest eklektyczne i synkretyczne; (5) to, na czym nie można polegać, czego nie można brać poważnie, co jest flegmatyczne... Co nam pokazuje pięć powyższych skojarzeń? Pierwsze jest zupełnie neutralne. Dotyczy wody, ziemi nieba (począwszy od ryb, wybrzeża klifowego, skończywszy na wiatrach i ciałach niebieskich), jak również pewnych, niewerbalnych cech zachowania człowieka. Drugie skojarzenie bazuje na znaczeniu przenośnym – w tym konkretnym przypadku ma znaczenie pozytywne i aprobujące, choć równie dobrze może być ono negatywne i może opierać się na popularnych stereotypach. O ile w pierwszym, neutralnym skojarzeniu jest coś obiektywnego i pewnego, o tyle pozytywne i negatywne elementy w pozostałych przykładach są już obarczone pewną dawką uprzedzeń, wynikającą z wpływu, jaki wywierają na kształtowanie tych znaczeń zmienne i irracjonalne przesady [przeł. LM].

¹²¹ Braudel pokazywał w swoich pracach, jak na kształtowanie historii wpływa przestrzeń, klimat i technologia.

¹²² Mniej więcej w tym samym czasie na gruncie nauki polskiej podobną orientację badawczą reprezentował Franciszek Bujak, autor książeczki, zważając na jej stosunkowo małą objętość, *Kultury morskie i lądowe* (Toruń 1934). Bujak podzielił najstarsze kultury na kultury lądowe i nadmorskie. Wśród cech kultur nadmorskich wymienił to, że rozwijają się one w stosunkowo małych ogniskach, szybko się rozprzestrzeniają, ale również szybko upadają, a główna siła tych kultur leży nie w masie, lecz w ruchu. (s. 11) Zacytujmy typowy fragment dla tego typu argumentacji: „Siła woli, przedsiębiorczość i potężne wyładowanie energii cechują wszystkie społeczeństwa żeglarskie, wyćwiczone w walce z najpotężniejszym żywiołem. Morze daje im szeroki oddech z piersi, jasne spojrzenie i nieograniczony niczem horyzont dla myśli i czynów zarówno ich kupców, jak i polityków, jak i wreszcie i uczonych. Morze zbliża ich, styka z całym światem, łatwo sobie przyswajają wszystko z czym się zetkną, czy to surowce, czy postępy techniki, czy nowe idee. Równocześnie świadomość swojej wartości i zaufanie do swych sił wyrabia w nich poczucie swojej wyższości i przywiązania do swej kultury i urządzeń, słowem silny patriotyzm, tak charakterystyczny dla Greków, jak i dla Anglików. Do cech narodowych dołączają się rysy realizmu, t.j. postępowości i światowości w charakterze narodów żeglarskich. Życie ich jest szybsze i bogatsze, a twórczość znacznie większa niż społeczeństw kontynentalnych” (s. 11).

prace z zakresu etnolingwistyki, etnologicznie zorientowanej historii sztuki czy też etnomuzykologii. W ostatniej z tych dziedzin dostrzega się ostatnio wpływy, jakie wywiera na przedmiot jej zainteresowań szeroko pojęta kultura śródziemnomorska:

U okviru recentne interpretativne etnomuzikologije koja glazbu nastoji shvatiti *u kulturi* ili čak *kao kulturu*, to jest kao simbolički izraz određene kulture, pitanje *gdje počinje Mediteran u hrvatskoj glazbi* postaje itekako intrigantnim. Držimo da je specifičnost mješavine i raznolikosti u glazbi dalmatinskih otočana, u glazbi hrvatskog Mediterana jedno od njezinih bitnih obilježja¹²³.

Ten etnologicznie zorientowany styl myślenia wkroczył również do sztuk pięknych. Kruno Prijatelj w artykule o dalmatyńskich malarzach pisze:

Nije teško i u modernom slikarstvu Dalmacije od Bukovca i Medovića, preko Vidovića i Tartaglie, Plančića i Joba, sve do najmlađe generacije, uočiti ne samo u tematici, već i u likovnom rješavanju problema, neke posebne komponente, tipične za ovaj dio Hrvatske uz obale Jadrana. I dalmatinski pejzaž, krš i sunce, bura i maistral, i ambijent naših starih gradova, i arhitektura, klasična i mediteranska, i temperament našeg južnjaka sigurno su utjecali na tu neprijepornu specifičnu notu u likovnom stvaranju ljudi s naših obala¹²⁴.

Wszelkie dyscypliny z przedrostkiem etno- łączą rozwój cywilizacji śródziemnomorskiej, a musimy pamiętać że tzw. cywilizacja śródziemnomorska to właściwie zlepek wielu nawarstwiających się cywilizacji, ze sprzyjającymi mu warunkami klimatycznymi i geograficznymi. Region ten tworzy specyficzną pod tym względem strefę. Istotnym jej elementem jest śródziemnomorska flora. Niektóre rośliny, drzewa i owoce przywołują obraz Morza Wewnętrznego, jak na przykład odnotowywane przez słowniki symboli oliwka, cyprys i figa. Również charakterystyczny i symboliczny dla tej kultury jest wiatr. Mało kto, jak *Mediteranci*, potrafi rozróżniać tak wiele poszczególnych typów wiatru. Wiatr jest jednym z elementów definiujących tożsamość terytorialną, którą możemy dowolnie wpisywać w nadrzędne wobec niej kategorie wspólnotowe o charakterze modelowym.

Zagadnienie geografii życia literackiego zyskuje na znaczeniu w przestrzeni kulturalnej Chorwacji. Wynika to przede wszystkim z istotnych różnic, jakie istnieją pomiędzy poszczególnymi regionami. W chorwackiej świadomości narodowej panuje przekonanie o podziale tej przestrzeni na dwie części, śródziemnomorską i kontynentalną (środkowoeuropejską i bałkańską, choć ten ostatni element cieszy się zmienną popularnością). Taką linię graniczną na mapie kulturalnej Chorwacji dostrzega, między innymi, Pavao

¹²³ J. Bezić, *Glazba dalmatinskih otočana*, „Vijenac”, 1998, br. 125/VI, s. 21.

¹²⁴ K. Prijatelj, *Dalmatinska slikarska škola*, „Mogućnosti”, 1955, br. 1, s. 42.

Pavličić:

Ali, vjerujem i sad da je moja slutnja bila točna i da je podjela na sjevernu i južnu sastavnicu u hrvatskoj prozi jača – pa i važnija – od mnogih drugih, poput podjele po generacijama, ili podjele na ruralnu i urbanu ili angažiranu i artistsku prozu. Hrvatska je, naime, mala zemlja, ali je jedna od rijetkih koje su u isto vrijeme i srednjoevropske i mediteranske, a to se najbolje vidi upravo po prozi koja se u nas piše. Dvije grane našega pripovjedaštva – sjeverna i južna – kao da pripadaju dvjema različitim tradicijama, dvama svjetovima, toliko su između sebe različite¹²⁵.

Udzielenie odpowiedzi na pytanie, gdzie kończy się, a gdzie zaczyna Chorwacja śródziemnomorska i analogicznie kontynentalna, jest niemożliwe. Na niebezpieczeństwo największej pomyłki narażone są próby podziału Dalmacji. Składa się ona z wysp, pasa nadmorskiego i *zagory*, czasem określanej jako *zaleđe*. Historyczne granice są płynne. Inne terytorium zajmuje Dalmacja rzymska, bizantyjska, chorwacka, inne – Dalmacja wenecka, francuska¹²⁶ i austriacka. W Dalmacji północnej wyróżniamy część adriatycką (wyspy i wybrzeże) oraz dynarską. Pierwsza z nich to typowy region śródziemnomorski, druga – raczej kontynentalny. W Dalmacji południowej, na południe od Neretwy i Pelješaca, mamy do czynienia z etnograficznym amalgamatem strefy adriatyckiej i dynarskiej. Również Matvejević, zastanawiając się nad kwestią granic, mówi o kłopotach z jej wytyczeniem:

Nisam uspijevao objasniti zašto je negdje pojas uz more tako uzak i kratkotrajan ili pak zbog čega na malu razmaku od obale dolazi do tolikih mijena: iza prve gore prekida se veza s morem, zemlja postaje *zagorom* koja je obično slabije pristupačna ili grublja, ljudi poprimaju različite običaje, pjevaju druge pjesme (na primjer balkanske *gange*), drukčije se natječu (bacaju *kamena s ramena* ili igraju *šije-šete*), u očima pravih primoraca bivaju manje ili više tuđi: zovu ih ponegdje *Vlaji* ili *Vlasi*. Na drugom mjestu, unatoč gorskim lancima i drugim preprekama, pojavi se opet mediteranski element, mijenjajući i zemlju, i običaje, i same ljude¹²⁷.

Kwestię różnic pomiędzy tymi Słowianami, którzy osiedlili się na wybrzeżu i wyspach, a tymi, którzy zamieszkali na kontynencie, podejmował już serbski antropogeograf Jovan Cvijić, między innymi w napisanym po francusku, a później przetłumaczonym na serbski, dziele, *La Peninsule balkanique* (Paris 1918), *Balkansko poluostrvo* (Beograd 1939):

Ово се јужнословенско становништво изменило под утицајем мора и медитеранске

¹²⁵ P. Pavličić, *Južno od sjevera, sjeverno od juga*, „Dubrovnik”, 1995, br. 6, s. 15. Ten numer dubrownickiego czasopisma literacko-naukowego w całości został poświęcony kulturze śródziemnomorskiej („Hrvatska kultura u ozračju Sredozemlja/Mediterana”).

¹²⁶ I choć obecność Francji w Dalmacji ma charakter epizodyczny (chodzi o utworzone przez Napoleona Prowincje Iliryskie), nie można pomijać tego okresu, chociażby ze względu na dokonaną w tym czasie reformę oświaty, której najważniejszym punktem było wprowadzenie do szkół, jak go nazywano, języka miejscowego.

¹²⁷ P. Matvejević, *Mediteranski brevijar*, op.cit., s. 61–62.

климе: једино су се међу Словенима неке групе из ових крајева прилагодили медитеранском начину живота, тако да дају чувене морнаре. Такође су једино они међу

Јужним Словенима искористили везе с морем и дошли у додир са прекоморским народима и са разним цивилизацијама. Приморске су групе живе у средини јако прожетеј романском цивилизацијом; још и сада има код њих неких трагова бизантске цивилизације нарочито из 7. до 10. века, као и неких једва видних преостатака источњачке цивилизације. Грађани и школовани људи, нарочито у варошима приморске зоне, били су под утицајем италијанске културе и ренесанса¹²⁸.

Przyczyny podziału kulturowego Chorwacji tkwią w przeszłości. Im głębiej w nią sięgamy, tym różnica pomiędzy częścią śródziemnomorską i kontynentalną staje się bardziej widoczna. J. Rapacka wskazuje na źródła i tradycje, z jakich czerpała starochorwacka literatura (*starija književnost*) Dubrownika i Dalmacji: „włoski slawista, R. Picchio, podzielił Słowiańszczyznę na dwa kręgi: *Slavia ortodoxa* i *Slavia romana*. Chorwacka kultura nadadriatycka powinna stanowić trzeci krąg: jest to *Slavia mediterranea*”¹²⁹. Rapacka ma tu na myśli stosunkowo niewielki obszar dalmatyńskich miast (Split, Zadar), wysp (Hvar) oraz Dubrownika, które stworzyły znakomitą literaturę i kulturę renesansu i baroku.

W historii literatury chorwackiej obowiązuje podział na literaturę „starszą” i „nowszą” (*starija i novija književnost*). Literaturę nowoczesną rozpoczyna przypadający na I połowę XIX wieku iliryzm, daleki odpowiednik europejskiego romantyzmu. Wobec płynnych granic początku ery nowoczesności, o czym pisał Zygmunt Bauman¹³⁰, nie powinno wydać się kontrowersyjne uznanie iliryzmu za jej zwiastuna na ziemiach chorwackich. Teoretycy tego ruchu, pozostający pod wpływem oświeceniowego ducha ładu i harmonii, dążyli do wykształcenia jednoznacznego paradygmatu kulturowego, a tym samym – do usunięcia jego, w chorwackiej przestrzeni kulturalnej faktycznej, wieloznaczności. Pomimo rozpadu byłej Jugosławii, ponowoczesna świadomość kulturowa nie zadomowiła się w umysłach elit, które, według starej recepty, kolejną zmianę orientacji centrum politycznego i kulturalnego zaczęły od języka, po raz kolejny zadając mu gwałt i narażając na kryzys poczucia tożsamości posługującego się nim społeczeństwa. Właśnie w tym kulturowym sensie położenie literatury regionalnej (adriatyckiej) ma wymiar ponowoczesny: „[...]kondycja bycia poza centrum, w świecie odmiennych sytemów znaczeniowych, stan bycia w kulturze podczas patrzenia na

¹²⁸ J. Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд 2000, s. 388; Cytuje ten fragment P. Matvejević, *Mediterranski brevijar*, op.cit., s. 177–178.

¹²⁹ J. Rapacka, *Złoty wiek sielanki chorwackiej. Studia z dziejów dubrownickiej literatury pastoralnej*, Warszawa 1984, s. 16.

¹³⁰ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, przekład przejrzał

kulturę, przenika dwudziestowieczne pisarstwo i sztukę”¹³¹.

Związane z ruchem iliryjskim chorwackie odrodzenie narodowe sprawiło, że literatura nadadriatycka wyrosła na gruncie kultury grecko-łacińskiej, niegdysiejszym centrum kulturalnym, znalazła się na peryferiach. Rolę kulturalnego i politycznego centrum przejęła Chorwacja północna – kontynentalna. Był to efekt procesu zapoczątkowanego już w XVII wieku. Odtąd tradycja śródziemnomorska miała zostać wchłonięta przez model kultury środkowoeuropejskiej. Twórczość Ivana Mažuranića służy zwykle jako przykład połączenia klasycznej tradycji kultury śródziemnomorskiej z wiedeńsko- i bałkanocentrycznymi tradycjami kultury narodowej¹³².

Wkład, jaki chorwackie Przymorze, tj. całe wybrzeże, wniosło do rozwoju haseł i idei iliryzmu, był stosunkowo mały¹³³. I gdyby nie rodzina Mažuraniciów, nie miałyby te ziemie żadnego ważniejszego przedstawiciela w okresie odrodzenia narodowego. Największe zasługi nie tylko na gruncie literatury, położył poeta i polityk Ivan Mažuranić. Wychowany w duchu

Z. Bauman, Warszawa 1995.

¹³¹ J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa [w:] *Postmodernizm. Antologia przykładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1998, s. 238.

¹³² Por. M. Bobrownicka, *Narkotyk mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych*, Kraków 1995, s. 68 i 82.

¹³³ W praktyce, popularyzacja i szerzenie programu iliryzmu na ziemiach chorwackich okazały się najtrudniejsze właśnie w Dalmacji. Silna mniejszość włoska, z której w dużej mierze wywodziła się inteligencja, i poczucie odrębności kulturowej sprawiały, że nowy ruch, pomimo przychylnego do niego nastawienia, z trudem zjednywał sobie w tej prowincji swoich stronników. Oprócz niewątpliwych sprzymierzeńców iliryzmu, Stjepana Ivčevića, Anta Zorčicia, Vladislava Vežicia, duchownego Šime Ljubicia, pojawiają się także separatystyczne głosy. Wśród nich najsilniejszy należał do Ante Kuzmanicia, inicjatora i redaktora ważnej dla życia kulturalnego Chorwacji rewii literackiej „Zora dalmatinska” oraz włoskiego pisarza i leksykografa z Szybenika, Nikoli Tommaseo. Ten ostatni, chociaż zagorzały zwolennik iliryzmu, zdecydowanie kwestionował chorwackość Dalmacji.

Trzeba pamiętać również, że to właśnie na wybrzeżu wykrystalizował się zadarski krąg językowo-kulturalny. Choć nie było jednolitego i spójnego programu, w kwestii językowej polemizowano z koncepcją Ljudevita Gaja, proponując ikawicę i łaciński, południowy (dalmatyński) *slavopis*, a na gruncie cywilizacyjnym broniono odrębności kulturowej adriatyckiej Chorwacji względem jej kontynentalnej, północnej części.

W budzeniu świadomości narodowej dalmatyńskich Chorwatów ważną rolę odegrała Matica dalmatinska założona 27 lipca 1862 roku w Zadarze. Do jej najaktywniejszych członków należeli: Mihovil Pavlinović, Ivan Danilo, Božidar Petranović. Matica w latach 1901–1904 wydawała swój organ prasowy – „Glasnik Matice dalmatinske”.

W okresie odrodzenia narodowego najgorzej przedstawiała się sytuacja w Istrii, prowincji, która najpóźniej, bo dopiero po II wojnie światowej, zresztą po raz pierwszy w swej historii, stała się częścią państwa słowiańskiego, nowego organizmu państwowego na Bałkanach, Jugosławii. Nie możemy w przypadku istrijskich Chorwatów mówić o ich świadomości narodowej w takim sensie, w jakim pojawia się ona, na przykład, u ich dalmatyńskich sąsiadów. Dalmatyńczycy mieli bogatą literaturę i kulturę. W Istrii praktycznie nie ma słowiańskiego mieszczaństwa, warstwy, która w innych regionach odegrała ważną rolę w procesie budzenia tożsamości narodowej. Ponadto, trudno było odwoływać się do tradycji słowiańskości tych ziem, gdyż nigdy nie były one częścią takiego państwa, a poza piśmiennictwem głągolicim nie istniała tam tradycja słowa pisanego. I to właśnie głągolizm był tą tradycją, która przypominała o słowiańskości Istrii.

Nie może zatem dziwić, że w propagowaniu idei mocno spóźnionego tu odrodzenia narodowego decydującą rolę odegrało duchowieństwo. Szczególne zasługi na tym polu położył biskup Juraj Dobrila, którego nazywa się istrijskim Strossmayerem. Nowe idee iliryzmu propaguje odrodzeniowe pismo „Naša sloga” (1870), założone i redagowane przez poetę Matko Bašitjana. Ważną funkcję spełniała w Istrii *Družba svetog Ćirila i Metoda*, która opiekowała się,

patriotyzmu i etosu bohaterskiego Mažuranić szybko utożsamia się z ideami iliryzmu. Daje

temu wyraz w swoim pierwszym wydrukowanym wierszu, *Primorac Danici* (1835). Starszy brat Ivana Antun, najpierw nauczyciel w zagrzebskim gimnazjum, a później dyrektor gimnazjum w Rijece, wywierał wielki wpływ na młode pokolenie chorwackich działaczy kulturalnych i pisarzy. Jest autorem prac z dziedziny akcentologii, które na gruncie chorwackim mają charakter pionierski. Historia literatury wspomina również młodszego brata Ivana Matiję, autora dziennika podróży *Pogled u Bosnu* (uznawanego nawet za najlepszy utwór prozatorski w iliryzmie), którego fragmenty stanowiły inspirację dla Ivana, pracującego nad poematem *Smrt Smail-age Čengicia*.

Sytuacja społeczna, gospodarcza, kulturalna i polityczna na ziemiach chorwackich, od ruchu iliryjskiego do utworzenia Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców, zdecydowanie utrudniała realizację programu odrodzenia narodowego. Frangeš za moment ostatecznego ukształtowania literatury ogólnonarodowej uznał początek moderny: „Brojni dalmatinski pa i istarski književnici u razdoblju moderne – nakon dovršena preporoda u Dalmaciji, odnosno u Istri – čvrsto su povezali sjeverno i južno stvaranje u Hrvatskoj, pridonoseći na taj način konačnom konstituiranju takozvane centralne, nacionalne književnosti”¹³⁴. Po Ivanie Mažuraniću i Luce Botiću¹³⁵ pierwszym ważniejszym pisarzem tego regionu okazał się Ante

między innymi, chorwackimi szkołami i walczyła przeciwko wynaradawianiu słowiańskiej ludności.

¹³⁴ I. Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, op.cit., s. 245.

¹³⁵ Luka Botić zmarł w wieku 33 lat. Zasłynął w swoim czasie jako autor poematu *Bijedna Mara* (1861) i utworu (w chorwackim literaturoznawstwie używa się określenia – *stihovana pripovijest*) *Pobratimstvo* (1854). Cieszy się on zmienną popularnością wśród krytyków i historyków literatury. Milorad Živančević surowo ocenia poziom artystyczny tych utworów: „Kao stvaraoca ne preporučuje ga čak ni okolnost da je »ipak najveći hrvatski pjesnik pedesetih i šezdesetih godina, jer u ono doba pravih pjesnika u hrvatskoj književnosti nije bilo« (Barac)”. M. Živančević, *Ilirizam* [w:] *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4, Zagreb 1975, s. 181.

Frangeš jest znacznie łagodniejszy w swej ocenie. Nazywa Botića pierwszym poetą religijnej tolerancji i tym, który przełamał stereotypowy sposób przedstawiania chrześcijan i muzułmanów. Uważa go również za twórcę chorwackiego poematu romantycznego. Por. I. Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, op.cit., s. 169 i 432.

Šime Vučetić w eseju o Botiću mówi o dwóch elementach, które czynią tę poezję wartościową: „Dvije su osnovne struje neposredne, spontane, žive strane Botićevih stihova: prva, vizionarno-romantičarska koja budi osjećaje jeze, čudnovatosti[...] i druga zavičajno-pejzažna, gotovo impresionistički svježa, na neki nečin realistična, višebojna java, srh vanjskog, splitsko-solinskog kraja”. Š. Vučetić, *Luka Botić* [w:] idem, *Tin Ujević i drugi*, Zagreb 1978, s. 128.

Można na Botića spojrzeć także z innej perspektywy. Przez świat śródziemnomorski zawsze biegła wyraźna granica dzieląca go na część zachodnią – katolicką i wschodnią – islamską oraz bizantyjską. Historia wzajemnych stosunków obu światów to historia ciągłych wojen. Botić propaguje w swojej twórczości nie tylko szczytną, skądinąd, ideę tolerancji. Turcy przecież to nie tylko wyznawcy innej religii, ale odwieczni i śmiertelni wrogowie mieszkańców Dalmacji, najeżdżanej na przestrzeni kilkuset lat przez pomniejszych tureckich paszów, którzy grabili te ziemie i brali ludzi w niewolę. Wystarczy sobie przypomnieć, jak przedstawiano Turków w literaturze starochorwackiej, choćby u Marka Marulicia. Dlaczego Botić postanawia inaczej spojrzeć na Turków i jaką rolę odegrał w tym jego wyjazd, a właściwie ucieczka przed powołaniem do kapłaństwa, na którą się zdecydował pod wpływem hasła narodowoodrodzeniowych, do tureckiej Bośni i Hercegowiny, a także Sławonii? Wydaje się, że jest to konsekwencja wyboru ideologicznego, właśnie poparcia poety dla idei zjednoczenia Słowian Południowych, w tym zjednoczenia z wielokulturową, także islamską, Bośnią, co na tle kultury i mentalności śródziemnomorskiej stanowi swoiste

Trešić Pavičić.

Pod koniec XX wieku jesteśmy świadkami odnajdywania się Republiki Chorwackiej na etapie ponownego definiowania nowoczesnego pojęcia własnej tożsamości narodowej, kodyfikacji języka i wyboru orientacji kulturowej. Proces ten, który można określić jako powtórne odrodzenie narodowe, polega na zacieraniu obecności elementu kultury dynarskiej, nazywanej czasem bałkańską, i równoczesnym eksponowaniu środkowoeuropejskiej oraz śródziemnomorskiej proveniencji kultury ogólnonarodowej. Tonko Maroević, chorwacki krytyk literacki, uznaje nawet wpływy kultury śródziemnomorskiej za dominujące nie tylko w kontekście regionalnym, lecz ogólnonarodowym: „Koliko god uvažavali i mitteleuropске sastojke, pa uračunavali i poneke uže balkanske komponente, proporcionalno znatno preteže hrvatska participacija u sredozemnim spletovima i prepletanjima, te se sredozemništvo nameće kao nemimolazna dominanta”¹³⁶.

Jak dotąd kultura śródziemnomorska pozostaje jednak podstawą dla regionalnej tożsamości prowincji nadadriatyckich¹³⁷. Otwarcie manifestują one swą przynależność do tradycji śródziemnomorskiej, w kształtowaniu której brały czynny udział. Literatura jest tu tylko jedną z wielu dziedzin tego ogromnego dziedzictwa, a dalmatyńscy i dubrowniczcy filozofowie (np. Frane Petrić), rzeźbiarze (np. Ivan Meštrović), malarze (np. Vlaho Bukovac), architekci (np. Juraj Dalmatinac), ludzie nauki (np. Ruđer Bošković) są bardziej znani poza Słowiańszczyzną aniżeli Marin Držić, Ivan Gundulić, Petar Hektorović, Hanibal Lucić – by

kuriozum, ponieważ jedną z fundamentalnych cech tej cywilizacji jest ostro zarysowane poczucie własnej odrębności i tożsamości. Botić stapia islam z chrześcijaństwem, romańskość z bizantyzmem.

Niemniej, Botić nie zapomina zupełnie, czyjej ziemi jest synem. Powraca w swych dwóch opowieściach poetyckich *Bijedna Mara* i *Petar Bačić* w okolice rodzinnego Splitu (Spljetu, jak się wyraża), umieszczając tam akcję swych utworów. Początek pieśni pierwszej *Petara Bačića* stanowi tak popularna w romantyzmie europejskim apostrofa do przyrody:

„Oj Marjane, samotna planino / Pored Spljeta, pored živa grada! / Njetko njegdje svoju sreću traži, / A ja, jadan, ja bi sretan bio, / Ja bi bolno srce umirio, / Kad bi znao, kad bi kazat mog, / Što mi mirno more oko tebe / Pram mjesecu il uzdiže sjetno, / Il šapuće tihijem talašcem, / A njekad se goropadno žesti, / Oko tebe, Marjane, bijesni, / I talase pljuskom o te lomi; / Kad bi znao, kad bi kazat mog, / Što ti veli jugovina mutna / Lomeć grane maslinam i smokvam, / Što l' ti kaže suha studna bura / Po goleti, po tjemenu ćelom / Sušeći ti kadulju blijedu; L. Botić, *Petar Bačić*, cyt. za: Š. Vučetić, *Luka Botić*, op.cit., s. 143.

¹³⁶ Cyt. za: J. Čapo Žmegač, *Mediterranstvo kao regionalni identitet*, „Vijenac”, br. 125/VI, 5.11.1998, s. 21.

¹³⁷ „[...]jodređena rezerva/uzdržanost prema nacionalnoj izgradnji temeljenoj na mediteranskom identitetu treba biti shvaćena u okviru činjenice da je mediteranstvo još temelj za regionalni, a ne za nacionalni identitet Hrvata. Za razliku od Francuza, Talijana i drugih mediteranskih naroda, Hrvati ne povezuju svoje mediteranstvo s nacionalnim, nego s regionalnim identitetom. Upravo regionalizam mediteranskog identiteta priječi da on postane obilježje nacionalnog identiteta”. J. Čapo Žmegač, *Mediterranstvo kao regionalni identitet*, op.cit., s. 21.

O istnieniu takiego poczucia wspólnoty regionalnej mogą świadczyć również słowa Eugena Kumičića, ówczesnego redaktora czasopisma „Hrvatska vila”, jakie miał on wypowiedzieć przeczytawszy debiutancki wiersz Kranjčevića *Zavjet* i dowiedziawszy się, iż chodzi o młodego poetę z Senja: „Ma to je jedan od naših! Bravissimo!” Por. Dubravko Jelčić, *Kranjčević*, op.cit., s. 59.

wymienić tylko niektórych z najważniejszych przedstawicieli starochorwackiej literatury nadadriatyckiej¹³⁸.

Wyraźny podział Chorwacji na regiony, pomiędzy którymi występują różnice natury mentalnej, kulturowej, cywilizacyjnej, ma swoje przełożenie w literaturze. Wśród chorwackich historyków literatury co jakiś czas odzywają próby podziału literatury narodowej według regionów. W chwili obecnej podnoszą się, na przykład, głosy o potrzebie wyodrębnienia historii literatury Boki Kotorskiej, jeszcze jednego literackiego regionu nadmorskiego¹³⁹. Świadczą o tym książki poświęcone temu zagadnieniu. Do tej pory ukazały się dwie antologie literatury bokańskiej (*bokeljska književnost*). Pierwszą z nich przygotował Slobodan Prosperov Novak, *Stara bokeljska književnost*, Zagreb 1996, drugą Vanda Babić, *Hrvatska književnost Boke kotorske do preporoda*, Zagreb 1998. Twórczość pisarzy z Boki stanowi przedmiot sporu pomiędzy chorwackimi, serbskimi i czarnogórskimi historykami literatury. Właściwie jest to kwestia w większym stopniu polityczna, aniżeli akademicka. Nie dziwi to znanadto w sytuacji, w jakiej obecnie znajdują się kraje byłej Jugosławii. Trudno oprzeć się wrażeniu, że fakt ów stanowi próbę podziału mapy literackiej, przypominającą analogiczne spory polityków o kształt granic nowo utworzonych państw. Zresztą, nie musimy sięgać zbyt daleko w przeszłość, by przekonać się, że tzw. historia literatury narodów Jugosławii zawsze podlegała naciskom politycznym i ideologicznym¹⁴⁰.

Wcześniej regionalistyczną orientację w historii literatury dostrzegamy w książce Antuna Baraca, *Književnost Istre i Hrvatskog primorja* (1968). Trudno jednak stwierdzić, w jakim stopniu idea ta była zgodna z intencjami autora. *Književnost Istre i Hrvatskog primorja* jest bowiem zbiorem tekstów wydanym już po śmierci autora.

Czynnik regionalny zaznacza swą obecność również w tekstach krytycznoliterackich.

¹³⁸ Jeśli chodzi o ludzi pióra, to najbardziej znany poza granicami Chorwacji wydaje się Marko Marulić. Dotyczy to jednak jego twórczość w języku łacińskim. O *Institutione bene vivendi* mówi się wręcz jako o pierwszym chorwackim bestsellerze.

¹³⁹ Z ważnych pisarzy, związanych z Boką Kotorską, na pierwszym miejscu należy wymienić Frana Alfrevicia i Viktora Vidę. Alfrević urodził się w Dalmacji, ale dzieciństwo i młodość spędził w Boce Kotorskiej, skąd przeniósł się później do Bośni. Jego poezja częściowo związana z pejzażem śródziemnomorskim a częściowo – z bośniackim. Alfrević łączy w swoich utworach klasycystyczne przywiązanie do systemów wersyfikacyjnych z wolną formą wiersza. Jako częsty motyw pojawiają się w jego utworach nostalgiczne krajobrazy nadmorskie (*More i daleki gradovi*).

W 1913 roku w Kotorze urodził się inny poeta chorwacki, Viktor Vida. W czasie wojny w 1942 roku wyjechał z kraju, by już jak się później okaże, do niego nie powrócić. Najpierw udał się do Włoch, a stamtąd, w 1948 roku, do Argentyny. Vida należy do tych pisarzy, których twórczość nierozdzielnie związana jest z biografią. Nad tematyką utworów Vidy zaważył fakt opuszczenia kraju oraz prześladowająca go myśl o śmierci.

¹⁴⁰ Niedawno na temat pisał wybitny serbski historyk literatury Jovan Deretić w książce *Пут српске књижевности*.

Dalibor Cvitan, w eseju *Poslijeratna hrvatska poezija*, mówi o jego roli w kształtowaniu

indywidualnego języka poetyckiego:

Idiom kraja – evo genialne eliotovske formule u kojoj se spleću svi konci jednog pjesničkog jezika. Od idioma kraja polazimo i njemu se uvijek vraćamo. Ujevićev hercegovačko-dalmatinski idiom[...], Tadijanovićev i Cesarićev slavonski idiom, Kaštelanov i Pupačićev dalmatinsko-zagorski i Paruničin mediteranski, Mihalićev karlovački, Slamnigov metkovićevsko-zagrebački, Slavičekovo traženje muzike rodnog međimurskog u književnom zagrebačkom[...] – primjeri su kako je sudbonosno za pjesnika mjesto u kojem se naučio govoriti i mjesto u čijem je govoru sazrijevao¹⁴¹.

Identyfikacja regionalna, skutek istnienia istotnych różnic właśnie kulturowej natury pomiędzy poszczególnymi prowincjami dzisiejszej Chorwacji – efektu burzliwej historii tych ziem – stanowi ważny element konstrukcji tożsamościowej. Wiatry, jako typowe „miejsce” dla strefy adriatyckiej, stają się pomostem łączącym przestrzeń fizyczną z przestrzenią kulturową, metaforyczną figurą kulturową wykorzystywaną w dyskursie literackim.

Wiatrem, jako kategorią przestrzenną, posłużył się Silvije Strahimir Kranjčević w krytycznoliterackim tekście, który w 1890 r. ukazał się w redagowanym przez poetę sarajewskim czasopiśmie „Nada”. Była to recenzja najnowszej powieści Vjenceslava Novaka, *Dubrownickiej trylogii* (*Dubrovnička trilogija*) Ivo *Ostatni Stipančići* (*Posljednji Stipančići*), którą S. S. Kranjčević porównywał do Vojnovicia. Za pomocą figury wiatru porównano obu pisarzy i dwie różne poetyki, które – każda na swój sposób – opisywały upadek dwóch światów, niegdyś najważniejszego portu w *Hrvatskim primorju* – Senja i starej arystokratycznej Republiki Dubrownickiej.

Dubrovnik i Senj ili tačnije – Dubrovčanin i Senjanin! Prvi podrijetlom plemić i po svome miljeu izravan baštinik one aristokratske okoline kojom je usprkos južnjačke ćudi mirno i odmijerno na gospodstva metalna grla zvonio majestetski plural, a drugi čovjek - građanin i dijete iz žustra kruga, gdje su borbu za nasušni hljebac vazda podžigale nemirne kretnje, bez brige i osjećaja šta će tko o njima reći, gdje je nagao govor začinjao svakojaki krepki izraz iz neobična rječnika i gdje se nije nikada škrtarilo žučljivom dosjetkom na trgu ili uličici. To je razlika ko između bure koja se divljom raskalašenošću obori niz senjsku dragu, pak obijesno baca u more šešire, otkriva nepristojno plješive glave i zapliće se drsko o suknje i suknjice, sve to uz vazdašnje šale malogradske besposličara... te onog finog cvjetnog parfuma, što ga vjetrić sa klasičnog kopna južne Dalmacije kao svetinju nosi preko časnih krovova slavom obasjanoga grada, da okadi nijemu dvornicu pokojnih knezova, a regbi – da sve pri tom činu pijeteta skida

Идентитет, границе, тежње, Београд 1996.

¹⁴¹ D. Cvitan, *Poslijeratna hrvatska poezija* [w:] idem, *Ironični narcis*, Zagreb 1971, s. 14.

gospodske cilindre s glava¹⁴².

Także Ivo Frangeš, współczesny historyk literatury i krytyk, *notabene* pochodzący ze śródziemnomorskiej części Chorwacji (urodził się w Trieście, a dzieciństwo spędził w Celju i Splicie), posługuje się kategorią wiatru przy interpretacji twórczości Josipa Draženovicia. Ukazując różnicę pomiędzy utworami wydanymi w tomie opowiadań *Iskrice* (1887) i zbiorze *Crtice iz primorskoga malograđanskoga života* (1893), odwołuje się do dwóch ujęć wiatru (a szerzej przestrzeni): z opowiadania *Ruža*, należącego do pierwszego wyboru i *Po buri*, do drugiego.

Nekad je nevrijeme označavalo duševno raspoloženje i imalo funkcionalnu zadaću, danas je ono način, nepromjenljivo stanje života [...]. Evo oluje u *Ruži*, nevremena koje prethodi i nagoviješta pismo o zarukama Ivkinim:

»Popodne je bilo; Marković pisao gospodarska pisma. Nebo se nenadno zamutilo; crni, tmurni oblaci nadvisili se nad zaparen, zadušljiv zrak; sve tiho i pritajeno, kao da stenje pod teškim pokrivačem. Za te na neki način priprave u naravi pozirao Marković u modrastu daljinu i digao se te nemirno povlaćio po sobi. Nenadana mu se čama sleže na grudi. Prisloni čelo na prozorno staklo. Još se samo između granja pram zapadu ljeskala krpica modrila; no i tu zastre ujednom naglo dobiegaćo oblak. Njemu u pratinju zazuji izdaleka tugaljiva jugovina i u daljini spusti se koso blijedi trak iz oblaka. I zujilo sve jače i jače[...]. Zamalo se sve sleglo; počinjalo za novu borbu. I opet nov juriš,[...]pa opet pritajen mir, dok se ne prolomi oblak i ne zapljusne zemlju uz bijesan vihor. Mukla tutnjava, isprekidana nejasnim pojedinim zvukovima trajaše dobra pol sata[...], nebo se je stalo razgaljivati, svjež zrak odisao proljetnim miloduhom[...].«

Romatično, doduše, i nezgrapno mjestimice, ali toplo [...]. Naravno, pisac je mlad, mora se odati onom »na neki način pripravom u naravi«; ali zato vjetar istinski zuji (gledajte lijepu onomatopeju: »zazuji izdaleka tugaljiva jugovina«) i udara kapljicama o prozor; to je prava oluja, nevrijeme koje bane i nestane, da još ljepše istakne čar prirode.

Bura nije takva; ona dolazi, ali ostaje; a i kad ode, ostavlja gadne tragove za sobom. »Po neumolnomu običaju sve se već njojzi priviklo i nebo i ljudi«. Ono što čini poeziju kod Draženovića upravo je taj osjećaj izgubljenosti u razularenom elementu koji se survava niz velebitsko stijenje, kao da su negdje gore na Vratniku, poremećena svemirska ravnovesja i kao da spasa nema¹⁴³.

Autorem diagnozy stanu refleksji literaturoznawczej nad zagadnieniem przestrzeni kulturowej jest K. Dmitruk. Stwierdził on, że w tym zakresie: „Okres współczesny charakteryzuje niezwykła różnorodność postaw i koncepcji. Między stanowiskami wyznającymi różne formy kryptodeterminizmu a ideą całkowitej niezależności kultury

¹⁴² S. S. Kranjčević, *Posljednji Stipančići* [w:] *Hrvatska književna kritika. Nehajev i suvremenici*, sv. V, predgovor napisao i izbor izršio Š. Vučetić, Zagreb 1964, s. 143–144.

ludzkiej od czynników przestrzennych mieści się cała gama propozycji dwuznacznych i eklektycznych”¹⁴⁴. Jedno jest pewne. Nikt we współczesnych naukach humanistycznych nie chce, by uznano go za zwolennika przebrzmiałego determinizmu. Nie jest również możliwy powrót do genetycznych badań nad zależnością dzieła, jego twórcy i macierzystego regionu. Mimo to, nadal powracają powyższe kategorie w wielu dziedzinach współczesnej humanistyki: w językoznawstwie, krytyce literackiej, historii literatury, teorii literatury, psychologii, antropologii i oczywiście naukach etnologicznych. Zajmują nawet w niektórych interpretacjach zjawisk kultury rolę szczególnie ważną, jak chociażby w przedmowie Augustina Stipčevića do wyboru wierszy poety ze Splitu Anta Cettinea, jaki ukazał się w cyklu *Pet stoljeća hrvatske književnosti*.

Ima pjesnika koji su srasli sa svojim krajem, uvukli se u najsitnije korijenje svojega zavičaja, u njegov pejzaž i ljepotu što razbuktava i opija sva čula. Crpu sok zemlje po kojoj hodaju od dana na dan i čini se da se ne mogu odvojiti od tog zavičajnog kruga i podneblja, ne mogu se otrgnuti od te sredine u paničnom strahu da se odvajanjem ne pretrgnu žile njihova života i poezije. Među takvim našim pjesnicima, koji nisu nijednom „emigrirali” iz svojega zavičaja, nalazio se Ante Cettineo. Pjesnik napustio vrelo svojih emocija, zanesen – upravo opčinjen krajolikom sa čvrccima skrivenim u kori bajama, ostrim mirisima mora i gustim dahom ružmarina, bonacama u tihim užarenim uvalama i čempresima okomljenim u tišinama groblja. Prolaze godine, nižu se desetljeća, a pjesnik neumoran i nezasitan čarima dalmatinskog krajolika uranja u svoj svijet, u čistoću primarnog i neposrednog doživljaja i razvija široku kantilenu o Dalmaciji, uže – o predjelu Splita a šire – o Mediteranu.¹⁴⁵

Wykorzystywanie kategorii przestrzennych w tekstach analizujących twórczość artystyczną nie jest specyfiką chorwacką, choć wydaje się, że Chorwaci stosunkowo często uciekają się do ich możliwości eksplikacyjnych. Inni robią to również, na przykład – w *Dziejach literatur europejskich* – autor części poświęconej historii literatury narodów Jugosławii.

Duży wpływ na psychikę narodów południowosłowiańskich, a z kolei na ich kulturę i literaturę, miało środowisko geograficzne. Przy wszystkich niedostatkach współczesnej etnopsychologii i zawodności stosowanych w niej metod badawczych, można pokusić się i w tej dziedzinie o pewne uogólnienia, tym bardziej że cechy psychiczne tych narodów – na co niejednokrotnie zwracano uwagę – są pod wieloma względami wyraźniej uwydatnione niż u innych narodów europejskich. Cechy te mają również duże znaczenie dla kształtu ideowego i

¹⁴³ I. Frangeš, ze wstępu do: *Budisavljević, Turić, Draženović. Djela*, pr. I. Frangeš, PSHK, Zagreb 1963, s. 220–221.

¹⁴⁴ K. Dmitruk, op.cit., s. 216. Por. *Teoria badań literackich za granicą. Kierunki pozytywistyczne...*, op. cit.

¹⁴⁵ A. Stipčević, wstęp do: *Miroslav Feldman, Ante Cettineo*, pr. August Stipčević, PSHK, Zagreb 1965, s. 209.

artystycznego kultury i literatury, a niejednokrotnie stanowią istotny klucz do jej zrozumienia¹⁴⁶.

Czynniki klimatyczne, geograficzne i kulturowe w znacznej mierze warunkują regionalny charakter literatury śródziemnomorskiej, tak chorwackiej, jak i francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej i portugalskiej. Regionalizm¹⁴⁷, pierwotnie ruch o charakterze kulturalnym i społecznym, który zainicjowała pod koniec XIX wieku prowansalska szkoła literacka *Félibrige Latin*, z czasem stał się pojęciem wykorzystywanym w dyskursie politycznym, socjologicznym, geograficznym i ekonomicznym (to właśnie dlatego w pewnych okresach wywoływał zbyt wielkie emocje). Polityka kulturalna skrajnie ocenia zjawisko literatur regionalnych. Z perspektywy centrum, poczucie tożsamości i wspólnoty regionalnej stwarza niebezpieczeństwo tendencji separatystycznych. Uzasadnione w wielu wypadkach obawy budzi możliwość przerodzenia się ruchu regionalnego z ruchu o charakterze kulturalnym i społecznym w ruch polityczny i narodowy, który wysuwałby żądania nie tylko samodzielności i odrębności kulturalnej, lecz również politycznej. Śródziemnomorskie prowincje Chorwacji, podobnie jak śródziemnomorskie prowincje Francji, Hiszpanii, Portugalii – a nawet do pewnego stopnia Włochy Południowe¹⁴⁸ – manifestują swoją odrębność kulturową. Ważną rolę w tym procesie spełniają czasopisma społeczno-kulturalne o zasięgu regionalnym. Do najważniejszych czasopism chorwackich należą: „Dometi”, „Dubrovnik”, „Nova Istra”, „Zadarska revija”, „Riječka revija”, „Mogućnosti”, „Slobodna Dalmacija”. Spośród nich, najbardziej konsekwentną linię utrzymują splickie „Mogućnosti”, 25 lat redagowane przez Živko Jeličića. *Leksykon literatury chorwackiej* profil czasopisma charakteryzuje w następujący sposób: „Bavi se svim kulturološkim fenomenima

¹⁴⁶ M. Jakóbiec, *Literatura narodów Jugosławii* [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 3/II, red. W. Floryan, Warszawa 1991, s. 143.

¹⁴⁷ Pojęcie regionalizmu ściśle związane jest z określoną przestrzenią geograficzną. Krzysztof Dmitruk wśród licznych, jak sam powiada, deterministów geograficzno-przestrzennych wymienia Montaigne’a, Bacona, Montesquieu, Taine’a, Ratzela, Desmoulinesa. Por. K. Dmitruk, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*, Wrocław 1980, s. 216. Problematyka przestrzeni w badaniach literackich, zarówno w historii, teorii literatury, jak i krytyce, uzyskała względną samodzielność dzięki estetyce pozytywistycznej. W badaniach literackich nurt geograficzny i regionalistyczny, inspirowany filozofią pozytywną Augusta Comte’a, stanowił odłam szkoły pozytywistycznej, za twórcę której uznaje się Hippolyte’a Taine’a, autora popularnej na przełomie wieków teorii środowiska. Przedstawiciele tej orientacji badawczej często do swoich prac dołączali „mapy dzieł i twórców”. Miały one za zadanie ukazać wkład, jaki poszczególne regiony wniosły do kulturalnego i literackiego bogactwa kultury i literatury ogólnonarodowej. We Francji teoretykiem i działaczem regionalistycznego kierunku badań literackich był członek prowansalskiej *Félibrige Latin*, Charles Brun. Ten badacz literatury prowansalskiej uważał, że decentralizacja kulturalna i federacja kulturalna prowincji wniesie swój pozytywny wkład do kultury całej Francji. Na gruncie niemieckiej historii literatury do kierunku regionalistycznego i geograficznego nawiązał August Sauer. Por. *Teoria badań literackich za granicą*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. 1, cz. 2, Kraków 1966.

¹⁴⁸ Z tym zastrzeżeniem dlatego, że Włochy to najbardziej śródziemnomorski ze wszystkich krajów położonych nad Morzem Wewnętrznym. Różnice, a mamy tu na myśli przede wszystkim różnice kulturalne, a nie ekonomiczne, czy

mediteranskoga civilizacijskoga kruga – od književnosti do urbanizma i muzikologije”¹⁴⁹.

Ważne miejsce zajmuje w nim działalność przekładowa. Wiele numerów periodyku poświęconych zostało tłumaczeniom z literatur obcych, zwłaszcza z literatury włoskiej, hiszpańskiej i francuskiej. Charakterystyczne dla „Mogućnosti” jest to, że w niemal każdym numerze, w rubryce „Baština”, zamieszcza się krytycznoliteracki tekst na temat nadadriatyckiej literatury starochorwackiej – czasem fragmenty utworów, czasem przekłady z innych literatur śródziemnomorskich tego okresu. „Dubrovnik”, mający także regionalny, tj. śródziemnomorski charakter, poświęca najczęściej w całości każdy ze swoich numerów odrębnemu tematowi. Podobnie jak „Mogućnosti”, nie ogranicza się do jednej wyspecjalizowanej dziedziny życia kulturalnego regionu, lecz obejmuje prawie wszystkie sfery życia społeczno-kulturalnego, od kwestii kulinarnych począwszy, na teoretycznych rozważaniach o sztuce i literaturze skończywszy. I choć wspomniane czasopisma tematycznie związane są ze śródziemnomorską częścią Chorwacji, to ich zasięg nie jest regionalny, a w gronie współpracowników znajdują się osoby z całego kraju.

Wobec ostatecznie wykształconego w I połowie XIX wieku w przestrzeni kulturalnej Chorwacji centrum wewnętrznego, utwory autorów pochodzących z jej części nadadriatyckiej, w szczególności te, nawiązujące do tradycji rodzimych, regionalnych, z perspektywy zagrzebskiej, postrzegane były jako peryferyjne, tworzące margines modelowego paradygmatu kulturowego. Sytuacja ta uległa widocznej zmianie od mniej więcej połowy XX wieku, wraz z pojawieniem się znakomitych pisarzy dalmatyńskich: Petara Šegedina, Ranka Marinkovicia i Slobodana Novaka, którym udało się nobilitować literaturę o tematyce regionalnej. Jednak problem regionalizmu i jego negatywnych ocen nie zniknął. Zideologizowana i upolityczniona krytyka literacka niechętnie spoglądała na wszelkie przejawy manifestowania regionalnej tożsamości. Nawet jeszcze w 1981 roku Vladimir Pavić, na łamach „Mogućnosti”, bronił Ranko Marinkovicia przed negatywnymi ocenami związanymi z regionalną tematyką jego opowiadań:

Ulazeći u svijet Marinkovićevih novela i proza općenito[...]moramo ići oslobođeni jedne dosta spominjane predrasude u vezi s tematikom tih novela, tzv. regionalizmom. [...] To folknerovsko zatvaranje u svoj svijet opasno je zbog često pretjeranog straha naše i uopće književne kritike o umjetničkoj vrijednosti djela u kojima je piščev svijet ograničen na fizičko egzistiranje u jednom manje-više zatvorenom krugu [...]. S ovakvih aspekata gledajući

polityczne, pomiędzy poszczególnymi regionami Hiszpanii, Francji i Chorwacji, są o wiele bardziej wyraźne.

suvremena kritika često u traženju novih „općejugoslavenskih” i „općeljudskih” istina zanemaruje svako djelo gdje je regionalnost jasno određena, sudeći dosta plitko regionalizam

jednog djela ako mu je fiksirano vrijeme, prostor i mjesto radnje¹⁵⁰.

Zanim literaturze regionalnej udało się wywalczyć uznanie, tzw. zagrzebocentryzmowi (*zagrebocentričnost*) – reprezentowanemu przez koryfeuszy literatury chorwackiej Šenoę, Matoša i Krležę – ulega wielu pisarzy pochodzących z odległych prowincji kraju, w tym z wybrzeża i wysp¹⁵¹. Po odrodzeniu narodowym pierwsza fala tematyki regionalnej następuje w okresie realizmu. Pisarze-realiści przedstawiają problemy społecznych i ekonomicznych przemian dokonujących się na ziemiach, z których pochodzą. Ich twórczość rozpada się na dwa typy sytuacyjno-przestrzenne, jeden związany będzie ze stolicą – Zagrzebiem, drugi ze stronami rodzinnymi. Typowy przykład może stanowić twórczość Vjenceslava Novaka i Eugena Kumičića, przedstawicieli chorwackiego realizmu, który ma wyraźnie regionalny charakter¹⁵². Co ciekawe, oba światy są dla siebie zamknięte. Utwory albo skupiają się na jednym z nich, albo ich wzajemne spotkanie kończy się konfliktem.

Ów podział na dwa nieprzystające do siebie światy, kontynentalny i nadmorski, który widoczny jest u większości pisarzy nadadriatyckich (między innymi Petara Šegedina, Ranka Marinkovicia¹⁵³, Slobodana Novaka, bez względu na ich przynależność do tej czy innej formacji stylistycznej) nabiera symbolicznego wymiaru w prozie tego ostatniego, przyjmując formę opozycji (słowo pisane najczęściej dużą literą!) wyspa – ląd. Relacja ta ma zresztą u Novaka wiele znaczeń i nosi znamiona archetypu. Jest strukturalną i tematyczną matrycą większości jego utworów. Nakłada się na nią, między innymi, konflikt młodzieńczych ideałów z rzeczywistością, snu i jawy. I choć nie ma wątpliwości, po której stronie pozostaje sympatia pisarza, przejście z wyspy na ląd to proces nieunikniony i nieodwracalny. Wyspa i dzieciństwo to dla autora krótkiej powieści *Izgubljeni zavičaj* (1954) na zawsze utracone chwile i miejsca, to symbol utraconego raj i niewinności. Gdy zostaje podjęta próba powrotu

¹⁴⁹ *Leksikon hrvatske književnosti*, ur. Vlaho Bogišić, Zagreb 1998, s. 436.

¹⁵⁰ V. Pavić, *Proze Ranka Marinkovića*, „Mogućnosti” 1981, br 4, s. 421.

¹⁵¹ W literaturze chorwackiej lista zagrzebofilów jest oczywiście dłuższa. Z całą pewnością należałoby na nią wpisać Vjekoslava Majera, o którym czytamy, iż jest: „[...]Juz Šenou i Matoša, zacijelo naš najzagrebačkiji pisac”. K. Nemec, *Predgovor* [w:] V. Majer, *Izbor iz djela*, pr. K. Nemec, Vinkovci 1999, s. 12.

¹⁵² I tak, poszczególnych pisarzy tego okresu, na podstawie tematyki ich utworów, a nie biografii, łączy się z określonymi prowincjami, Anta Kovačića – z Zagorjem, Eugena Kumičića – z Istrią, Ivo Kozarca – ze Slawonią.

¹⁵³ Ivo Frangeš tak oto charakteryzuje twórczość Marinkovicia: „Očito je dakle da je Marinković usporedo vodio dvije matice svoje inspiracije: otočku i zagrebačku. Već u *Albatrosu* započeo je svoju nesmiljenu, postkrležijansku kritiku tamburlinštine (te mediteranske varijante panonskoga glembajevskoga kompleksa), dok je u *Hiljadu i jednoj noći* ne samo najavio obećanje zagrebačkog romana (koje je u *Kiklopu*, poslije četvrt stoljeća i održao), nego u Melkioru prikazao bogatiju »odrasliju« varijantu Jube: u većoj sredini i u krupnijim problemima”. I. Frangeš, *Suvremenost baštine*, Zagreb 1992, s. 342.

na wyspę, kończy się ona zupełnym fiaskiem (*Izvanbrodski dnevnik*, 1977).

Nie wszyscy pisarze poddają się „presji” opisywania środowiska zagrzebskiego. Niektórzy nie wychodzą poza ramy swojej lokalności, jak na przykład Viktor Emin Car, w pewnym sensie Vladimir Nazor, a także poeci čakawscy Drago Gervais i Mate Balota. Sięgając po tematykę regionalną, istryjscy pisarze tworzą utwory patriotyczne – ci z Przymorza, terytorium najszybciej przyłączonego do Chorwacji, czynią przedmiotem swoich książek upadek starego systemu społecznego, moment przejścia z niemal jeszcze feudalnego porządku do społeczeństwa mieszczańskiego, klasy nie dość, że w Chorwacji nielicznej, to tworzonej głównie przez cudzoziemców (przede wszystkim Włochów w Dalmacji i Przymorzu, Austriaków, Węgrów i Czechów w części należącej do monarchii austriacko-węgierskiej).

Jeszcze jeden przejaw regionalizmu w literaturze chorwackiej stanowi zjawisko poezji dialektalnej (*dijalektalna poezija*). Jest ona dla nas ważna, ponieważ wiatr w utworach, pisanych po čakawsku pojawia się znacznie częściej¹⁵⁴ aniżeli w sztokawskich utworach nawet tych samych autorów. Etnolingwistyczne badania pól semantycznych nazw wiatrów pokazują, jak istotne różnice panują pomiędzy ich semantyką w dialektach nadmorskich i kontynentalnych¹⁵⁵. Zdecydowana większość čakawców pisała w dialekcie sztokawskim. Wydaje się, że fakt częstszego pojawiania się figury wiatru właśnie w wierszach čakawskich potwierdza tezę o wietrze jako o elemencie tożsamości regionalnej, a także stanowi ważki argument na rzecz zasadności etnosemantycznych badań wyrażen językowych związanych z nazwami meteorologicznymi.

Po reformie językowej Ljudevita Gaja, przeprowadzonej w latach czterdziestych zeszłego stulecia, po raz pierwszy z falą poezji dialektalnej mamy do czynienia w drugiej dekadzie XX wieku, wówczas gdy umierają trzej najważniejsi poeci II połowy XIX i początku XX stulecia – Kranjčević, Vidrić i Matoš. Nową wartość poetycką tworzy dwóch kajkawców, Fran Galović i Dragutin Domjanić oraz čakawiec, Vladimir Nazor. Sam Nazor napisanie kilkunastu čakawskich wierszy opatruje następującym komentarzem: „Čakavac sam, u duši, u biti svojoj, iako se izražavam štokavštinom”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Właściwie stanowią one główny trzon przeprowadzonej w rozdziale III analizy modelu przestrzennego wiatru w poezji.

¹⁵⁵ Porównaj prace Radovana Vidovicia, na które powołuję się w I rozdziale.

¹⁵⁶ Cyt. za: M. Šicel, *Književnost moderne* [w:] *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 5, Zagreb 1978, s. 292. Kwestia językowa jest dla literatury chorwackiej niesłychanie ważna. Uwaga ta dotyczy nie tylko – ze względów

oczywistych – literatury starochorwackiej, ale również tej współczesnej, w której pisarze często wykorzystują dialekt jako środek wyrazu. Źródła znaczenia dialektu dla dzisiejszej twórczości literackiej należy poszukiwać w okresie chorwackiego odrodzenia narodowego. „Rozbicie” językowe ziem chorwackich w skuteczny sposób uniemożliwiało powstanie literatury ogólnonarodowej. Kwestia językowa musiała więc zajmować istotne miejsce w programach iliryzmu. Z trzech dialektów, sztokawskiego, kajkawskiego i czakawskiego, jego teoretycy wybrali pierwszy z nich jako podstawę dla ustalenia normy standardowego języka literackiego. Zmusiło to wielu niesztokawców do nauki tego dialektu. Dubravko Jelčić, w książce o S. S. Kranjčeviću, zauważa: „I Kranjčević je, kao više-manje svi naši književnici koji nisu rođenjem štokavci, živio u početku s opterećenjem da »ne zna jezik«, kako su im samozadovoljno znali predbacivati naši štokavski pedanti”. D. Jelčić, *Kranjčević*, Zagreb-Ljubljana 1984, s. 200.

Również dla Vladimira Nazora jest to jeden z argumentów, który kazał mu zabiegać o otrzymanie posady nauczyciela w Bośni, uchodzącej za najlepsze miejsce do nauki dialektu sztokawskiego. To przecież jeden z hercegowińskich dialektów nowosztokawskich posłużył jako podstawa dla ustalenia normy języka literackiego. W efekcie zdecydowana większość czakawców tworzyła w dialekcie sztokawskim, czyli nowym, wspólnym dla wszystkich Chorwatów języku standardowym i literackim.

Polacy nazywają język polski językiem ojczystym, a rzadziej językiem macierzystym. Pojęcie ojczyzny wypiera pierwotniejszą „matczyność”, którą zachowują inne języki europejskie. Francuzi powiedzą o swoim języku *langue maternelle*, Anglici *mother tongue* lub *native language* (pierwsze ma charakter osobowy, drugie odsyła do miejsca urodzenia), Niemcy *Muttersprache*. Podobnie Chorwaci znają określenie *materinski*, *maternji jezik*, mówią też czasem *jezik zavičaja*, w tym kontekście obie nazwy zachowują tożsamość. Wszyscy niesztokawcy, w odniesieniu do bazującego na dialekcie sztokawskim języka, jakim posługują się media, szkoła, ekonomia, turystyka, kultura niska i wysoka, polityka i ideologia, poza regionami, gdzie stanowi on dialekt rodzimy, raczej nie użyją tego określenia. Zwykle zarezerwowany jest dla niego termin język standardowy – *standardni jezik*. Czakawcy (kajkawcy także) są zatem, w pewnym sensie, dwujęzyczni, przy czym za ich pierwszy język, język macierzysty, uznać należy dialekt. Sztokawski standard pozostanie tylko i aż językiem oficjalnym, choć w wielu wypadkach przejmie funkcje mowy macierzystej (*maternji govor*). Šime Vučetić w eseju na temat starej poezji czakawskiej pisał: „Čitajući ili slušajući staru čakavsku poeziju osjetio sam da mi je to pravo materinji jezik, materinji govor, i dugo me smetala štokavska interpretacija stare čakavske poezije u školi, u kazalištu i drugdje”. Š. Vučetić, *o čitanju stare čakavske poezije* [w:] idem, *Tin Ujević i drugi*, Zagreb 1978, s. 314.

Zapewne z odrobiną przesady i jedynie w kontekście funkcjonującej analogii moglibyśmy porównać sytuację dialektu do sytuacji języka poddanego procesowi kolonizacji. Vučetić właśnie z taką ostrożnością w tekście *O poezji czakawskiej* zauważył: „Čitajući naše dijalektalne cikluse čovjek se može sjetiti crnačke poezije, poezije školovane djece kolonijalnih naroda, kako ih neki zovu”. Š. Vučetić, *o čakavskoj poeziji* [w:] idem, *Tin Ujević i drugi*, op.cit., s. 298.

Jacques Derrida w autobiograficznym eseju *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, poświęconemu, między innymi, kwestii tożsamości językowej, powiada:

„Każda kultura jest pierwotnie kolonialna. Nie odwołujemy się tylko do etymologii, aby o tym przypominać. Każda kultura ustanawia się przez jednoznaczne narzucenie jakiejś „polityki” języka. Panowanie, wiemy o tym, zaczyna się od mocy nazywania, od narzucania i legitymizowania nazw. [...] Ów wszechwładny nacisk może być bądź otwarty, legalny, zbrojny, bądź też przebiegły, ukryty pod alibi „uniwersalnego” humanizmu, czasem najhjojnniejszej gościnności. Idzie on zawsze za kulturą lub ją poprzedza – niczym jej cień”. J. Derrida, *Jednoznaczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie”, 1998, nr 11–12, s. 62–64.

W pełni tego świadomi byli przedstawiciele iliryzmu, dla których kwestia językowa stanowiła jeden z najważniejszych punktów ich programu.

Koncepcja utworzenia języka literackiego w oparciu o wszystkie dialekty, którą popierał, między innymi, Ivan Mažuranić, nie zyskała wtedy, gdy decydowano o jego kształcie, zbyt wielu zwolenników. Warto w tym miejscu powiedzieć o tym, że podobne próby były już podejmowane wcześniej. Pomimo wielu podobieństw natury językowej, łączących poszczególne dialekty, zdecydowanie przemawiających za ich konsolidacją, projekt utworzenia wspólnego języka dla Chorwatów nie doczekał się ostatecznej realizacji. Autorami koncepcji czakawsko-sztokawskiego amalgamatu byli Hanibal Lucić, Mikša Pelegrinović, Bartul Kašić, sztokawsko-kajkawskiego: Ivanuš Pergošić, Baltazar Milovec, Juraj Ratkaj, sztokawsko-kajkawsko-czakawskiego: Juraj Habdelić i Ivan Belostenac, kajkawsko-czakawskiego: Pavao Ritter-Vitezović, Petar Zrinski, Fran Krsto Frankopan itd. Por. M. Franičević, *Čakavska poezija kao književni i dijalektalno-književni izraz* [w:] idem, *Pjesme. Eseji i rasprave*, pr. Š. Vučetić, PSHK, Zagreb 1976, s. 448–462.

Uprzywilejowanie jednego z dialektów, dialektu sztokawskiego przyczyniło się do zahamowania rozwoju literatury w dialekcie czakawskim i kajkawskim. Nie doprowadziło jednak do jej wymarcia czy zaniku.

Wybór dialektu sztokawskiego spowodował nie tylko konsekwencje językowe. Twórcy okresu odrodzenia narodowego, zwłaszcza ci z czakawskiego i kajkawskiego obszaru językowego, udawali się do Bośni, nie tylko po to, by poznać dialekt sztokawski, ale również w poszukiwaniu motywów i tematów dla swoich utworów. Aleksander Flaker wspomina o dwóch najważniejszych pisarzach adriatyckich tego okresu, Luce Boticiu i, przede wszystkim, Ivane Mažuraniću:

„Primorac Mažuranić morao je poći čak u Crnu Goru po motive za svoga *Smail-agu* i u Gundulićev Dubrovnik po

Przed wojną w 1934 roku ukazała się, przygotowana przez I. Jelenovicia i H. Petrisa,

antologia liryki čakawskiej (*Antologija nove čakavske lirike*). Po wojnie Jelenović, tym razem sam, ponownie opracowuje podobną antologię (*Nova čakavska lirika*), wydaną przez Maticę Chorwacką w 1961 roku. W osiem lat później, z inicjatywy Zvane Črnji, ukazała się jeszcze jedna antologia poezji čakawskiej *Korablja začinjavca*. Bodaj najnowszą publikację tego typu przygotował w 1987 roku Milorad Stojević – *Čakavsko pjesništvo 20. stoljeća*. Ta ostatnia, oprócz wyboru wierszy siedemdziesięciu autorów w pierwszej części, obejmuje obszerny esej o dwudziestowiecznej poezji čakawskiej – w drugiej¹⁵⁷. Do najbardziej uznanych poetów čakawskich należą, między innymi: Drago Gervais, Pere Ljubić, Jure Franičević Pločar, Šime Vučetić, Marin Franičević, Zvane Črnja, Mijo Mirković, publikujący swe utwory pod pseudonimem Mate Balota, Drago Ivanišević, Vladimir Nazor, Ante Cettineo i inni. Wśród krytyków literackich zjawiskiem poezji dialektalnej zajmowali się sami piszący wiersze čakawskie: Marin Franičević i Šime Vučetić. Z prac tego pierwszego, oprócz mniejszych publikacji w czasopismach i gazetach na temat pojedynczych tomików wierszy (np. *Istarski kanti Drage Gervaisa*), zasługują na uwagę dwa większe eseje krytycznoliterackie, *Problem regionalizma u hrvatskoj književnosti* (1948) oraz *Dijalektalna poezija danas* (1959). Zwieńczeniem aktywności Franičevića na polu historii literatury jest monumentalne dzieło *Povijest hrvatske renesansne književnosti* (1983), która, jak wiadomo, w dużej części jest čakawska. Šime Vučetić natomiast skupił się konkretnie na temacie poezji čakawskiej: *O čakavskoj poeziji*, *Moderna čakavska poezija*, *O čitanju stare čakavske poezije*.

Poezja dialektalna w zasadzie kreuje swój własny, odrębny paradygmat rozwojowy i

stilsko-jezične elemente ovog djela, a već je u svom na čakavskom temelju izgrađenom đačkom *Pozdravu Vinodolu* okrenuo leđa svome moru i kršu te oblikovao klasični arkadijski *locus amoenus*: Kad va škuroj Mikulinskoj gori, / Polag tebe koja se proteže, / Znadio sam hodit doli-gori, / Vesel bil sam, izreć se ne može. // Kad vetraci ugodno puhahu, / Navadan bih gledati slaviće, / V gnjzdu svojem kada počivahu, / Ter iz njega kazahu glaviće. // (PSHK 32, s. 107)

Gotovo tragično zvuči iz čakavske perspektive ova arkadično-ilirska negacija još uvijek živog čakavskog leksika i tvorbi, uz zadržavanje karakterističnih deminutiva koji u čakavskom pjesništvu traju sve do istarskih minijatura Drage Gervaisa, a ovdje, u toj mladenačkoj idili Mažuranićevoj, iskazuju svoju strogu idilično-elegijsku funkcionalnost". A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb 1976, s. 327–328.

Jerzy Ziomek, pisząc o motywie miejsca przyjemnego (*locus amoenus*), zauważył, że: „W tradycji śródziemnomorskiej miejscem przyjemnym bywa zazwyczaj miejsce dobrze ocienione i nawodnione, miejscem dzikim – zarówno wzburzone morze, jak i wysokie, niebezpieczne góry". J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 302.

Mažuranić, niewątpliwie spadkobierca tej tradycji, oddala się w swej twórczości od macierzystego kręgu cywilizacyjnego i kieruje ku kontynentowi, odwraca się plecami do morza, jak to określił Flaker.

¹⁵⁷ Por. M. Stojević, *Čakavsko pjesništvo 20. Stoljeća*, Rijeka 1987.

jako taka nie stanowi specjalnego przedmiotu zainteresowania dla zagrzebskiej krytyki literackiej¹⁵⁸, na sądy której w zbyt dużym stopniu wpływa obawa centrum przed separatyzmem literackim (*književni separatizam*) peryferiów. Nie bez znaczenia dla recepcji poezji czakawskiej okazał się list jednego z pierwszych poetów, który zaczął pisać w dialekcie, Nazora do Petrisa i Jelenovicia, autorów pierwszej *Antologii nowej liryki czakawskiej*. To właśnie w nim posłużył się poeta określeniem: czakawska treść i forma (*čakavski sadržaj i čakavska forma*), które później często wykorzystywano przy opisie tej poezji. W chorwackiej krytyce i historii literatury funkcjonuje kilka utartych i obiegowych terminów (na ogół pejoratywnie nacechowanych) odnoszonych do poezji dialektalnej. Najczęściej, wśród cech charakteryzujących utwory czakawskie, wymienia się: „kampanilizam, vernakularizam, socijalnost, kult majke i njegovih izvedenica u smislu majčinstva zemlje i zavičaja, ambijentalna biocenoza i pučki kolektivizam¹⁵⁹”. Mówi się także o kompleksie Anteusza (*Antejev kompleks*) współczesnej literatury czakawskiej¹⁶⁰. Legendą o mitologicznym gigancie Anteuszu, synu Posejdona i Gai, który swą siłę czerpał z ziemi, gdyż, jak dowiódł Herkules, pozbawiony z nią kontaktu tracił swą potęgę, posłużono się dla wytłumaczenia fenomenu regionalizmu w ogóle. Zarówno literatura czakawska, jak i ta pisana w standardzie, o zabarwieniu regionalnym, pozostaje w ścisłym związku ze śródziemnomorską (czyt. adriatycką) przestrzenią fizyczną i typowymi dla niej elementami, geograficznymi znakami tego krajobrazu, wśród których istotną rolę zajmują wiatry. Według niektórych, pozbawiona tej styczności traci swoją odrębność i swoistość.

W ocenach krytyki literackiej przez długi czas brakowało rozsądnych i wyważonych

¹⁵⁸ Taki los spotyka nie tylko wiersze czakawskie. Chorwacja to kraj z typowym centrum kulturalno-politycznym, które zachowuje pozycję monopolistyczną. Jeśli chce się zostać zauważonym na forum ogólnonarodowym, trzeba zaistnieć w zagrzebskim środowisku literackim. Tylko nielicznym, jak na przykład Vesnie Parun, udało się to bez przyjazdu do stolicy. Większość pisarzy ze śródziemnomorskiej strefy przynajmniej pewien okres swojego życia spędziła w Zagrzebiu (z reguły utrzymują się oni z pracy w różnego rodzaju redakcjach, w radiu, telewizji, czasopiśmie i wydawnictwach). Część z nich, między innymi Živko Jeličić, Slobodan Novak, po zyskaniu rozgłosu, wraca w swoje rodzinne strony. Inni wiążą swoje życie zawodowe z Zagrzebiem i pozostają już w stolicy na stałe – Nikola Miličević, Olinko Delorko, Ranko Marinković. Ci, którzy nie opuszczają swych „małych ojczyzn” (wybrzeża), jak na przykład Srećko Diana, potraktowani zostają przez krytykę w sposób, o którym pisał Neven Jurica: „Zacijelo nikom neće zvučati kao novost, ako se kaže da naša književna kritika, inače oskudna, siromašna i dirigirana kojekakvim partikularnim interesima, kad je riječ o praćenju pjesničkog stvaranja sustavno zaobilazi njaveći dio suvremenog pjesništva. Pogotovo je takav sud na snazi ako pjesnici pišu izvan matičnog središta (uglavnom Zagreba) i ako njihov glas, vokacija, znatijelja i senzibilitet odstupaju od onoga što je u nekom trenutku predviđeno kao dominantna poetika. Pod žrvanj književnokritičke nebrige, među ostalim, dolazi i poezija Srećka Diane”. N. Jurica, *Izjavna poezija. Srećko Diana* [w:] idem, *O pjesnicima*, Rijeka 1989, s. 30.

¹⁵⁹ N. Jurica, *Putovi poezije na supstandardu* [w:] idem, *O pjesnicima*, op.cit., s. 176. *Kampanilizam i vernakularizam* oznaczają rodzaj lokalnego patriotyzmu, przesadnej miłości do swych stron rodzinnych. Por. *Rečnik književnih termina*, op.cit., s. 573.

opinii na temat tej poezji. Powyższa sytuacja ulega w latach osiemdziesiątych zmianie, choć

nadal najczęściej spotykamy się z dwiema biegunowymi postawami, z jednej strony ją deprecjonującymi, z drugiej – gloryfikującymi. Gdzieś pośrodku plasuje się opinia splickiego krytyka literackiego, Nevena Juricy. Wydaje się, że jest on autorem trzeźwej oceny sytuacji, o którą, w tej wciąż wywołującej spore emocje dyskusji, dosyć trudno:

U svjetonazornom smislu, idejni je svijet čakavskog čovjeka[...]obilježen mitskom zatvorenosti, metafizikom cikličnosti smrti i života, pokornošću i fatalizmom pred mijenama svijeta. Izbor narječja determinira, snagom vlastitog smisla i položaja u sklopu nacionalnog pjesništva, konstrukciju svijeta i idejne i ideološke vizije, karakternu tipizaciju protagonista i osebujnu, prepoznatljivu motiviku i problematiku [...]. Ta poezija čuva sliku jednog petrificiranog čovjeka, petrificirane sredine koja, ako i bilježi promjene, čini to jedino u relaciji prema uzornom modelu. Uostalom, pjesništvo na narječju i pojavilo se kao odbлесak ruralnog života na uzdisanju, kanariziralo svoju tradiciju, ustanovilo tematiku i motiviku, predložilo vlastite tope i opća mjesta, ponudilo raspon izražajne skalice i raspon vokabulera. Dakako, takvo tradiranje nije odmah i dokaz nedostatka potencijalnog izražajnog bogatstva idioma. Naprotiv, može se s punim pravom zastupati teza o neograničenom pjesničkom potencijalu idioma, ali se zato teško može, u okviru zatečenog stanja, transcendirati vlastita tradicija. Jer, svako prevladanje tradicije dugotrajno je proces i podrazumijeva prije svega da je snaga one sredine koja generirala pjesništvo na narječju oslabila ili mutirala u smjeru takvih promjena koje degeneriraju tradicionalni supstrat. Pjesništvo na narječju, naravno, nije ni u jednom dijelu svoga ovostoljetnog pojavljivanja predstavljalo alternativu matičnom pjesništvu. Stoga, doimlje se isforsiranom teorijom o književnom separatizmu koja je pratila poeziju na varijetetima i koja za sobom povlači dosta nemile ideološke i političke implikacije. Naime, teorija separacije, odnosno bojazan prema mogućnosti nove kulturne podjele nakon već prevladane nacionalne rascjepkanosti, nema utemeljenja jer bi se, kako sada stoje stvari, teško, zapravo nikako, moglo književnosti narječja u cjelini pribaviti legitimitet velike, sveobuhvatne književnosti. U istom tragu onda, samo sa suprotnim predznakom, djeluje isforsirano i teorija o književnom integralizmu koja ukida razlike među trovrsnim hrvatskim pjesništvom ovog stoljeća. Zacijelo, postajanje pjesništva na supstandardu uz matični standard znak je unutarnje životnosti i obilja hrvatskog pjesničkog duha¹⁶¹.

Wszystko wskazuje na to, że najważniejszą przyczyną odmienności literatury czakawskiej od sztokawskiego standardu jest (była) nie niemożność przezwyciężenia tradycji czy przywiązanie do ziemi, ale długa nieobecność jednego z najdonioślejszych, trwającego kilka stuleci procesu, jaki nastąpił w sztuce nowoczesnej (ostatecznie zakończonego na początku XX wieku) – procesu autonomizacji dzieła sztuki. Literatura dialektalna

¹⁶⁰ M. Stojević, *Varijable humornih inscenacija*, „Čakavska rič”, 1986, br. 1, s. 3–20.

¹⁶¹ N. Jurica, *Putovi poezije na supstandardu*, op.cit., s. 178–179.

przechodziła przez ten proces kilkadziesiąt lat później, bo dopiero w latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia.

Ważną rolę w pielęgnowaniu regionalnej tożsamości odegrały instytucje kulturalne, prowadzące swą działalność na wybrzeżu. Najpierw powstał, w latach 50., *Podbor Maticy Hrvatskiej*, w Splicie, z inicjatywy Ž. Jelićicia, J. Franičevicia, C. Fiskovicia, A. Cettinea, S. Diany. W latach 60. przekształcił się on w *Čakavski sabor*, organizujący liczne imprezy kulturalne, wystawy, sympozja, redagujący serie wydawnicze. W 1979 roku *Čakavski sabor* przeistoczył się w *Književni krug*, który kontynuował pracę poprzednika. Przez cztery lata, tj. do 1983 roku, *Književni krug* nie mógł normalnie funkcjonować, wskutek sądowej blokady środków finansowych i zajęcia majątku. Powodem była sprawa, jaka toczyła się pomiędzy *Čakavskim saborem* a byłym jego współpracownikiem. Sami działacze *Književnego krugu* twierdzili, że była to akcja polityczna, mająca na celu zlikwidowanie tej kulturalnej instytucji.

Ciekawa cykliczna impreza o postmodernistycznie brzmiącym tytule *Knjiga Mediterana*, określana jako „kulturna manifestacija”, po raz pierwszy została zorganizowana w 1989 roku. „Knjiga je Mediterana izvorno zamišljena kao tribina na kojoj bi se godišnje predstavljala izdavačka produkcija mediteranske tematike, ponajprije sredozemnih zemalja uz razna popratna kulturna i znanstvena zbivanja”¹⁶². Pomimo wielu obiektywnych trudności, z jakimi borykają się jej organizatorzy (w tej roli ponownie występuje *Književni krug*), wśród których najważniejsze to wojna domowa w byłej Jugosławii i brak stałych źródeł finansowania, *Knjiga Mediterana* odbywa się co roku i obejmuje wystawy fotografii, odczyty, promocje książek, wystawy tematyczne, konferencje, zwykle poświęcone określonemu zagadnieniu¹⁶³. Zainicjowano także serię wydawniczą „*Knjiga Mediterana*”, w której jako pierwsza, ukazała się *Judita* Marko Marulicia.

Od początku *Knjiga Mediterana* pretendowała do miana imprezy międzynarodowej, a ściślej śródziemnomorskiej. Zapraszano gości z Włoch, Francji i Hiszpanii. Z rozmachem zaprojektowana, pozostała jednak imprezą o lokalnym znaczeniu. W związku z tym, w 1994 roku zastąpiono nazwę *Knjiga Mediterana* nową, mniej pretensjonalną (a raczej mniej postmodernistycznie brzmiącą nazwą), *Tjedan knjige mediteranske tematike*.

W roku 1999 Slobodan Prosperov Novak stara się stworzyć na wyspie Hvar kolejną

¹⁶² N. Cambi, *Knjiga Mediterana. Iscrpi nas borba neprekidna*, „Vijenac”, br. 146/VII, s. 6.

¹⁶³ W 1993 roku uczczono pisarza AnteTresicia Pavićicia, w roku 1994 z okazji 160 rocznicy urodzin obrady okrągłego stołu, poświęcono splickiemu lekarzowi, muzykowi, pisarzowi – Julije Bajamonti.

instytucję kulturalną w regionie śródziemnomorskim – *Mediterski institut Grga Novak*.

Według słów inicjatora tej akcji, instytut będzie zajmować się badaniami, działalnością wydawniczą i promocyjną¹⁶⁴. Jej charakter zbliży się do działalności *Književnega krugu* i *Knjigi Mediterana*.

Wszystkie powyższe inicjatywy kulturalne mają charakter regionalny. Zajmują się fenomenem kultury śródziemnomorskiej. Temu tematowi poświęcono także liczne sympozja naukowe i konferencje – między innymi sympozjum „Mediteranske kulturne tradicije”, jakie odbyło się w Zagrzebiu w 1973 roku, w ramach „Zagrebački književni razgovori”, i przygotowaną w październiku 1998 roku, w Zagrzebiu, przez „Institut za etnologiju i folkloristiku”, konferencję na temat: „Gdje počinje Mediteran? Mediteranska antropologija iz lokalnih perspektiva”.

Figura wiatru pozostaje elementem regionalnej, nadadriatyckiej tożsamości i kultury. Nerozerwalnie związany z pejzażem nadmorskim, przywołuje u tych, którzy opuścili swoje strony rodzinne, ich obraz. Podmiot liryczny czakawskiego wiersza Marina Franičevicia, *Svako primaliće zapušu maštrali...*, myśli o swoich bliskich wówczas, gdy wieje wiosenny *maestral*. Nie jest to swoista cecha *maestrala*, lecz wiatru w ogóle. *Maestral*, jako łagodny, orzeźwiający podmuch, pojawia się tu po to, by zbudować sielankową i idylliczną sytuację liryczną, którą mącą na chwilę ostatnie dwa wersy, przypominające o trudzie codziennej egzystencji ludzi zamieszkujących wybrzeża Adriatyku. Fernand Braudel pisał, że: „Radość oczu, piękność otaczających rzeczy przesłania zdradzieckie pułapki geologii i klimatu śródziemnomorskiego. Zbyt łatwo pozwala zapomnieć o tym, że ten obszar nie był rajem podarowanym za darmo, ku rozkoszy ludzi”¹⁶⁵.

Svâko primâlice zapûšu maštrali,

¹⁶⁴ S. P. Novak, *Prema sustavnoj humanističkoj naobrazbi*, „Zarez”, 1999, br. 6, s. 42.

¹⁶⁵ I dalej: „Tutaj trzeba było wszystko samemu budować, często z większym wysiłkiem aniżeli gdzie indziej. Sypką i cienką warstwę gleby można tylko drapać po wierzchu drewnianą sochą. Niech no deszcz spadnie zbyt gwałtownie, ruchoma ziemia sływa po zboczu w dół, niczym woda. Góry odcinają komunikację, pochłaniają mnóstwo przestrzeni, ograniczają wielkość równin i pól, stanowiących nieraz rzadko porożrzucane paski, ot, kilka piędzi ziemi, za takimi półkami wznoszą się strome ścieżki, twarde dla stóp człowieka i zwierząt”. Fernand Braudel, *Ziemia [w:] Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, Warszawa 1994, s. 18.

Na ten sam paradoks zwrócił uwagę Maurice Aymard: „W dzisiejszych czasach jesteśmy skłonni widzieć w regionie śródziemnomorskim tylko jego stronę dekoracyjną, sojusz morza i słońca, rzeźby terenu i roślinności, uroczy dar wspaniałomyślnej i przebogatej, lecz również niewdzięcznej przyrody. Bo pod kwiatami odsłania się zaraz kamień. Niech tylko człowiek zaniedba na chwilę uważnej troski i starań, zaraz na cierpliwie budowane trasy na górskich zboczach wdzierają się i rozkruszają je zarośla, na miejscu wypalonego pożarem lasu odrasta makija, niziny zamieniają się z powrotem w błota. Rozprzega się kruchy stan równowagi, którego odbudowa będzie niekiedy wymagała wieków. M. Aymard, *Przestrzeń [w:] Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, op.cit., s. 113.

i nad našin škōjen
zavonjāju dâsi od mora i bora,

a po pōjima i vârtlima cviće zabili
i sve lipote sa râspu.

Svâko primâlice zapûšu maštrali,
i nâjdu nas dalekō od škoja
di tugûjemo za našin nebon i moren [...].
Tâko svâkega aprila,
zapûšu maštrali,
a mi prohōdimo tužni,
dalekō od škoja
i mislimo obo vâmi tâmo
ča cili živōt prohōдите po tih škrâpoh
u trūdû i pôtu¹⁶⁶.

W wierszu tym widać, jak, w paradoksalny sposób, znany ze swej zmienności żywioł staje się symbolem stałości, pewnej regularności i pamięci dla podmiotu lirycznego, który przemawia w matczynym dialekcie czakawskim, ważnym sygnale tekstowym, wzmagającym autentyczność wyznawanego przez niego uczucia tęsknoty za stronami rodzinnymi.

Podmiot liryczny wiersza Mijo Mirkovicia, podpisującego się pod swoimi utworami pseudonimem literackim Mate Balota, z tą samą tęsknotą wspomina dawne dni. Tym razem proces przypominania uruchamia nie wiosenny *maestral*, lecz wiatr południowy *jugo*.

Čuda lit već nisan pravo jugo čuja,
kako vrta i kuha u moru,
Kako šviće i mlati i vlada,
valja vale visoke ka goru,
podlokiva skase i mulje spod grada.
A ja bin se rada po jugu na more vrnuja.

Po jugu je more sasvin drugače,
ni miło, ni glatko,
ne smije se slatko
svaken noven poznancu.
Po jugu more grmi, mlati i plače,

¹⁶⁶ M. Franičević, *Svako primâlice zapûšu maštrali...* [w:] *Na pojih i putih* [w:] Marin Franičević, pr. Š. Vučetić, PSHK, Zagreb 1976, s. 171. W większości wydań, regionalizmy pojawiające się tak w tekstach czakawskich, jak i sztokawskich, tłumaczone są przez wydawców na standardowy język literacki, np. *škoj-otok*, *primâlice-proljeće*. Jeśli w książce przeze mnie cytowanej będą znajdować się objaśnienia regionalizmów, to zostaną one umieszczone w przypisach.

tuče po bandah, priko brodi skače.

Oj udri, more, i šumi sve jače,

pivaj tužnu pismu, meni izgnancu [...] ¹⁶⁷.

Funkcja retrospektywna wiatru, jako atrybutu pejzażu śródziemnomorskiego, polega nie tylko na zapamiętywaniu poszczególnych miejsc oraz chwil, z którymi związana jest jego obecność, jak w wierszu Franičevicia. Może także łączyć się z jakimś przeżyciem, doznaniem szczególnym, indywidualnym i niepowtarzalnym. A wówczas wiatr, niczym Proustowska magdalenka, ożywia na krótkie chwile wspomnienia z odległej przeszłości. Taką rolę spełnia wiatr, na przykład u Baloty i w powieści P. Šegedina, *Vjetar*, w której „uczestniczy” w traumatycznym doświadczeniu z dzieciństwa jej głównego bohatera.

Funkcja retrospektywna wiatru ma swoje głębsze psychologiczne uzasadnienie. Dla niektórych ludzi, którzy spędzili swoje dzieciństwo nad morzem, wiatr okazuje się jednym z ważniejszych i pierwszych doświadczeń psychicznych, jakiego doznaje człowiek w kontakcie z otaczającym go światem. Raz jeszcze, w charakterze pośrednika i łącznika z przeszłością, pojawia się wiatr w powieści Nedeljka Fabria, *Vježbanje života*:

Svrnu pogledom uvis, „jugo”, pomisli, i već joj u oku uz srebrne morske ptice bijahu i kestenovi što su visoko nadsvodili kolodvorsko zdanje i blokove obližnjih peterokatnica. Gotovo da osjeti pod drhtavim vlažnim prstima lišajivo tvrdo staro granje kestenova iz svoje mladosti, rascijepi se načas kora skroćenih slojeva vremena, kap vlastite joj nutrine probije se na površinu i zamirisa svježinom davnosti ¹⁶⁸.

Jugo zdolne jest do pokonywania pokładów czasu (*slojeve vremena*), zdmuchuje z powierzchni wspomnień osadzający się z czasem na nich kurz, odkrywa przeszłość, wydobywa z niej ich dawną świeżość (*svježinu davnosti*).

W procesie poszukiwania własnej tożsamości ¹⁶⁹, który nie jest objawem kryzysu,

¹⁶⁷ M. Balota, *Jugo* [w:] *Korablja začinjavaca. Antologija čakavske poezije*. ur. Z. Črnja i I. Miholović, Rijeka 1969, s. 242–243. *ka–kao, banda–strana, bok broda, biž–bježi, nideri–nigdje, kapeline–ženske šešire, prisno–priješno, mekano–pinun–donje drvo, o koje se razapinje jedro, kin–kojima, palenta–žganci, ustaju–ostaju, prova–pramac, ontar–onda*.

¹⁶⁸ N. Fabio, *Vježbanje života, Kronisterija*, Zagreb 1986, s. 370.

¹⁶⁹ Etnograficzny punkt widzenia, który na początku wieku, dzięki pracom Frazera i Malinowskiego, zyskał sporą popularność na gruncie innych nauk humanistycznych (zwłaszcza amerykańskiej szkoły antropologii kulturalnej, która zainspirowała, między innymi, teorię relatywizmu językowego Sapira-Whorfa), musiał ulec przesunięciu pod wpływem zmian cywilizacyjno-technologicznych. Amerykański etnolog James Clifford, jeden z przedstawicieli postmodernistycznej antropologii kulturowej, pisze: „W świecie, w którym zbyt wiele głosów mówi jednocześnie, świecie, w którym synkretizm i parodystyczna inwencja stają się regułą, a nie wyjątkiem w zurbanizowanym wielonarodowym świecie instytucjonalnej tymczasowości[...]w takim świecie coraz trudniejszą rzeczą staje się połączenie ludzkiej tożsamości i znaczenia ze spójną »kulturą« czy »językiem«”. J. Clifford, op.cit., s. 240–241.

Jak w świecie natychmiastowej wymiany informacji, w czasach, kiedy dotarcie do jakiegokolwiek miejsca na Ziemi może zająć najwyżej kilkadziesiąt godzin, zachować swą odrębność i czystość?

Według Emanuela Levinasa, kwestia tożsamości jest fundamentalną kwestią dla człowieka: „Ja nie jest bytem, który zawsze pozostaje sobą, lecz bytem, którego egzystowanie polega na identyfikowaniu się, odnajdywaniu własnej

zagubienia, lecz warunkiem koniecznym dla jej odnalezienia, rolę pośrednika odgrywają

wiatry. Mówiąc dosłownie, umożliwiają dotarcie do obszarów, z którymi identyfikuje się czyjaś świadomość. Są jak drogowskaz pokazujący kierunek, którym powinna podążać myśl, aby dotrzeć do celu.

Wiatr umożliwia człowiekowi orientację, jest tym „swojskim” elementem na obcej ziemi, który nie potęguje zagubienia, lecz, jak stary znajomy, „znajoma twarz”, przywraca równowagę i przywołuje znane obrazy:

S brežuljaka strujao je u grad povjetarac što je mirisao na crnogoricu, bristak i dovoljno mračan da u splašenih južnjaka usпали slutnje tajanstva koje u sebi krije njemačka šuma, crno bavarsko nebo mnogo crnije nego ono njihovo na jugu¹⁷⁰.

Śródziemnomorska tożsamość stanowi ważny, choć peryferyjny składnik chorwackiej kultury ogólnonarodowej. Wątpliwe wydaje się, by, tak jak u Tynianowa, peryferia ponownie mogły przesunąć się do centrum. Opozycyjność modelu kontynentalnego i adriatyckiego wytwarza pomiędzy nimi stałe napięcie, które, przynajmniej w literaturze i kulturze, wykazuje właściwości kreatywne. Literatura nadadriatycka wzbogaca literaturę ogólnonarodową o specyficzne dla siebie motywy, do których zaliczyć należy figurę wiatru.

tożsamości pośród wszystkiego, co się komu przydarza. Ja to tożsamość w najwyższym sensie, źródłowy czyn identyfikacji”. E. Lévinas, *Totalité*, cyt. za: B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 136.

Zygmunt Bauman podkreśla w tym procesie element kreatywny, gdyż sam czyn odnajdywania zakłada już fakt istnienia tego, czego szukamy. „Tożsamości nie dostaje się ani w prezencie, ani z wyroku bezapelacyjnego; jest ona czymś, co się **konstruuje**, i co można (przynajmniej w zasadzie) konstruować na różne sposoby, i co nie zaistnieje w ogóle, jeśli się jej na któryś ze sposobów nie skonstruuje. Tożsamość jest zatem zadaniem do wykonania, i zadaniem przed jakim nie ma ucieczki”. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe* [w:] idem, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 9.

Bauman zauważa, że przekonanie o konieczności poszukiwania przez człowieka własnej tożsamości nie jest w filozofii niczym nowym. Wyróżnia natomiast dwa sposoby rozumienia samej tożsamości. Pierwszy, reprezentowany przez Kartezjusza, Kanta, filozofów francuskiego Oświecenia, uznawał tożsamość za coś już istniejącego, co należy tylko odkryć. Natomiast współczesne nurty filozofii, reprezentowane przez Nietzschego, Heideggera, Sartre’a i oczywiście Baumana, mówią o potrzebie wynalazku tożsamości czy, jak stwierdza autor artykułu, jej konstrukcji.

¹⁷⁰ N. Fabrio, *Vježbanje života*, op.cit., s. 342.

Narrator powieści Fabrio raz jeszcze postrzega wiatr za pośrednictwem zmysłu węchu: „Širom su raskrili prozore: sumorac je mirisao na jugo”. Ibidem, s. 148.

Rozdział III

WIATR I MODEL PRZESTRZENI LITERACKIEJ

Najbardziej uniwersalny skutek pojawienia się wiatru w przestrzeni artystycznej odnosi się do jego istoty, definicji, która mówi nam o tym, że jest on ruchem powietrza. „Wiatr” okazuje się w kulturze żydowskiej: „źródłem wszelkiego ruchu: duchowego i naturalnego”¹⁷¹. W *Księdze Rodzaju pneuma*, unosząca się nad bezładną materią, stanowi tej materii zaprzeczenie. Na temat początku świata, według *Starego Testamentu*, pisał André Neher:

A ziemia była pustkowiem i chaosem, ciemność była nad otchłanią, a Duch Boży unosił się nad powierzchnią wód”. Taki obraz wyłania się z drugiego wiersza pierwszego rozdziału Księgi Rodzaju. Mówi on o konfrontacji między Bogiem i materią; wody rozpościerają się „w obliczu” Ducha. Stworzona materia jest bezkształtna, nieprzenikniona, ciężka i nieruchoma. Duch jest natomiast w ruchu, a ruch ów jest delikatny, lekki jak pieszczota – czuwa nad snem i wzywa do życia na jawie [...]. Milczące i spokojne współistnienie, jakie wyobraża wiersz drugi pierwszego rozdziału Księgi Rodzaju, jest tym więcej godne uwagi, że jego partnerzy są jestestwami nieubłagane antagonistycznymi: materia i duch, ciemność i promienność, nieruchomość i ruch, bezład i jedność¹⁷².

Będąc istotą amorficzną, pozostawia po sobie tylko ślady swojej obecności: odkształcone, pochylone drzewa, wzburzone morze, wydęte firanki. Nie oszczędza także człowieka, którego sylwetka, powyginana, w walce z nim przybiera nieraz groteskowe pozy: skulona postać ludzka, szamocząca się z niewidzialnym przeciwnikiem, odpierająca jego ataki, to częsty widok w wietrzne dni.

Wiatr stanowi zwykle element dynamizujący, ale jego działanie może polegać nie tylko na przyspieszeniu, ale także spowolnieniu. Wraz z jego pojawieniem się, do statycznych obrazów wniesiony zostaje ruch, ulegają one „ożywieniu”. Tę funkcję wiatru wykorzystuje, na przykład, Homer w opisie narady wojennej Greków.

Obradujący ruszyli jak fale morza ogromne
Na ikaryjskich obszarach, gdy na nie wiatr południowy

¹⁷¹ M. Buber, *Problem człowieka*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 108.

¹⁷² A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk [w:] *Czas w kulturze*, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajęczkowski, Warszawa 1988, s. 267.

Razem ze wschodnim uderzy – z chmur ojca Dzeusa
i wzburzy,

Albo jak kiedy na zboża szeroki łan wiatr zachodni
Spadnie gwałtownie z wyżyny i zgina miotane kłosy –
Tak poruszyło się pole narady¹⁷³.

Echo Homerowego porównania, środka stylistycznego, który stał się specjalnością autora *Odysei*, zabrzmiało we fragmencie wiersza *Mojsije*, Silvija Strahimira Kranjčevicia, jednego z przedstawicieli neoklasycyzmu końca XIX i początku XX wieku. Ta ostatnia informacja jest o tyle istotna, o ile pisarze, którzy wykorzystują w swoich utworach semantykę wiatru, często nawiązują - zarówno formalnie, jak i tematycznie - do motywów klasycznych.

Al stoji svijet – i ko kad krošnjama
Polako stane vjetar zibati,
I sve to jače lišće uzdršće,
A granje onda stane pucati,
O tako krenu žagor narodom¹⁷⁴.

Autor *Iliady* ukazuje dwa rejony oddziaływania wiatru: morze i ląd. Poeta chorwacki ogranicza ten zakres do lądu. Ponadto, opis przestrzeni w greckiej epopei ma charakter wizualny, a w wierszu Kranjčevicia – wizualny (poruszane przez wiatr korony drzew i liście) i dzięki dwóm końcowym wersom – akustyczny.

Wiatr okazuje się pożądanym i poszukiwanym czynnikiem dynamizującym i ożywiającym nie tylko tekst literacki. Oto, jakich porad, czy wręcz zaleceń, udziela, odwołujący się do mitologicznej ikonografii, humanista-filozof Leon Battista Alberti, w renesansowym traktacie o malarstwie, architekturze i rzeźbie:

Ponieważ uważam, że na obrazie wszystko to, co mówiłem o ruchach, powinno mieć zastosowanie także w odniesieniu do przedmiotów martwych, muszę powiedzieć, co przez to rozumiem. Pięknie przecież wyglądają na obrazach włosy, grzywy, gałęzie drzew, listowie, szaty przedstawione w ruchu. [...]jak gałęzie rozchodzą się z pnia na wszystkie strony, tak z jednej fałdy niech wypływają następne, jak gdyby one stanowiły gałęzie; niech jednak te fałdy oddają także ruchy postaci, tak żeby nie było opięcia szaty, które nie zdradzałoby wyraźnie ruchu [...]. Chcemy wprowadzić, ażeby ułożenie sukni było dostosowane do ruchów, lecz tkaniny, z których suknie są wykonane, są z natury swej ciężkie i opadają ku ziemi, także trudno przedstawić wszystkie załamania: wobec tego dobrze będzie twarz Zefira czy Austa, unoszącego się wśród chmur, umieścić w rogu obrazu, tak, ażeby szaty rozwiewały się w przeciwnym kierunku, wtedy osiągnie się ten efekt, że ciało smagane z boku wichrem wydaje się, mimo szaty, niemal nagie,

¹⁷³ Homer, *Iliada*, op.cit., s. 34.

¹⁷⁴ S.S. Kranjčević, *Mojsije* [w:] idem, *Pjesme*, izbor pjesama izvršili M. Franičević, J. Kaštelan, V. Popović, napomene i dokumenti D. Tadijanović, Zagreb 1948, s. 85.

ponieważ tkanina pod wpływem wiatru przylega do ciała; po przeciwnej zaś stronie, szaty rozwiane wiatrem fruwały w powietrzu¹⁷⁵.

Proponowane przez Albertiego zasady zastosował, ze znakomitą skutkiem, florencki malarz Sandro Botticelli, w *Narodzinach Wenus*¹⁷⁶, jednym z najsłynniejszych obrazów włoskiego renesansu. Przedstawia on stojącą na muszli Wenus, którą unosi na wodzie podmuch dwóch Zefirów umieszczonych po lewej stronie płótna. Włosy i szaty poruszane wiatrem sprawiają wrażenie, jak gdyby namalowane postacie znajdowały się w ruchu.

Wiatr, a właściwie stwierdzenie jego braku, pozwala na ustatycznienie obrazu literackiego. Homer, gdy chce oddać bezruch, „usypia” wiatry. Ich brak jest więc tożsamy z bezruchem. Temat braku wiatru nie tylko oznacza stan jakiegoś zawieszenia. W takich chwilach nawet czas przestaje być wiarygodny. W wymiarze metafizycznym oznacza zanik pierwiastka życia.

Nieporuszeni czekali, podobni chmurom Kroniona
 Wspartym na szczytach wysokich gór, zawieszonym na niebie
 Pełnym cichości, gdy jeszcze śpi Boreasza zawziętość,
 Inne też wiatry burzliwe tchnienia wstrzymały, co wkrótce
 Chmury szarawe gwałtownym zrywem dokoła rozmiotą –
 Tak i Trojanie czekali Danajów nieustraszenie¹⁷⁷.

W związku z tym, że wiatr zaznacza swoją obecność na wielu poziomach tekstu, w naszych rozważaniach pojawi się kilka (przy rozszerzeniu klasyfikacji i wykorzystaniu różnych języków metodologicznych) rodzajów przestrzeni. Analiza sposobów modelowania przestrzeni literackiej będzie dotyczyć: przestrzeni świata przedstawionego, przestrzeni tekstu i słowa oraz przestrzeni wyobraźni. Pierwsze znaczenie omawianej kategorii związane jest z opisem świata przedstawionego, w szczególności z opisem przyrody, której elementem pozostaje wiatr. Na określenie tego typu opisu, między innymi, funkcjonuje w literaturoznawstwie, zaczerpnięty z malarstwa, termin „pejzaż”¹⁷⁸. W literaturze chorwackiej

¹⁷⁵ Cyt. za: J. Białostocki, *Idee i obrazy: teoria, poezja i sztuka* [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 22.

¹⁷⁶ Por. ilustracja.

¹⁷⁷ Homer, *Iliada*, op.cit., s. 125.

¹⁷⁸ Malarstwo pejzażowe (krajobrazowe) powstało w XVII wieku w Niderlandach. Przyroda w dziełach holenderskich mistrzów stała się tematem ich płócien, a nie jak dotychczas – tylko tłem i akompaniamentem dla zasadniczego przedmiotu obrazu. Wśród najczęstszych motywów pojawiają się wiatraki i drzewa poruszane przez wiatry. Do największych pejzażystów tego okresu należeli: Herkules Seghers, Jan van Goyen, Jakub Ruisdael, Meindert Hobbema. Maria Rzepińska zwraca uwagę, że: „Przy całej rzeczowości i obiektywizmie tych krajobrazów wiele z nich zawiera nutę liryczną, która jest tym subtelniejsza, że nie wspiera jej żadna ludzka fabuła; dyskretna emocja zawarta jest w samym motywie pejzażowym i w doborze środków malarskich, podziale płaszczyzny, rozkładzie światła i cieni, walorów i stłumionych jakości barwnych. Przy całym dokumentaryzmie i naukowej wierności realiom malarstwo to ma swoisty warsztat i modus kolorystyczny, będący konwencją stylistyczną tak silną,

formacją historyczno-literacką, która nobilitowała pejzaż jako samodzielny i w pełni

wystarczający temat utworu była moderna. Frangeš największe zasługi przypisuje w tym względzie A. G. Matošowi¹⁷⁹. Na gruncie chorwackiej refleksji poświęconej literaturze, oprócz pejzażu, stosunkowo często pojawiają się także inne terminy odnoszące się w jakimś stopniu do przestrzeni rzeczywistości literackiej, właśnie ją (przestrzeń) zastępujące. Chodzi przede wszystkim o trzy: *ambijent*, *sredina* i *atmosfera*¹⁸⁰. Na temat funkcji pejzażu, od

że pejzaż holenderski rozpoznajemy od pierwszego rzutu oka”. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 249–250.

Do całkowitego usamodzielnienia się pejzażu, jako odrębnego rodzaju malarskiego, doszło jednak dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku, w Anglii. I choć „mali Holendrzy”, jak się określa niderlandzkich pejzażystów XVII wieku, malujący swe krajobrazy z pamięci, w ciasnych pracowniach, traktowali już motyw krajobrazowy jako wystarczający temat swoich obrazów, to prawdziwą popularność i rangę zawdzięcza pejzaż Anglikom – którzy, wynosząc swe sztuki na wolne powietrze, zapoczątkowali malarstwo plenerowe – i, założonej przez Johna Crome’a, Szkole w Norwich. Malarze angielscy zrywają z konwencjami stylistycznymi i przedstawiają przyrodę w sposób bezpośredni, tak, jak ją widzą. Do najwybitniejszych angielskich pejzażystów XIX wieku należeli: John Constable i William Turner. Szczególnie prekursorski okazał się styl malarski Turnera. Był pierwszym, który ukazał efemeryczne zjawiska atmosferyczne, ulotne barwy i światła, w czym wyprzedził impresjonistów. Bohaterem obrazu *Ulisses szydzący z Polifema* (1829) uczynił, na przykład, żywoły ukazane przez światło i kolor.

Angielskie malarstwo pejzażowe znalazło swojego następcę ponad trzydzieści lat później, we francuskim malarstwie krajobrazowym związanym ze Szkołą w Barbizon. Nie zdołało ono dorównać swojemu wyspiarskiemu poprzednikowi. Przez pewien czas współpracował ze Szkołą w Barbizon Camille Carot, jedyna twórcza osobowość, której udało się wypracować własny, oryginalny styl.

Ważną rolę odgrywa pejzaż w twórczości francuskich impresjonistów. W pierwszej fazie jest to pejzaż nadmorski ujścia Sekwany i plaż Normandii (później przenosi się do wielkiego miasta – Paryża i przekształca się w pejzaż urbanistyczny). Najświetniejsze płótna tego nurtu stworzyli Eugeniusz Boudin i Claude Monet w swoim cyklu *marines*.

W malarstwie chorwackim, dopiero w okresie *moderny*, w ramach tzw. „šarena zagrebačka škola”, pojawiają się pierwsi ważniejsi pejzażyści. Przede wszystkim Menci Clemento Crnčić, Ferdo Kovačević i Emanuel Vidović. Pierwszy z nich zasłynął jako malarz pejzażu morskiego. Tematem jednego ze swoich obrazów uczynił Crnčić wiatr południowy – *Jugovina*. Kovačević malował „sawskie pejzaże”, z charakterystycznie pochylonymi nad nurtem rzeki wierzbami, które stanowiły źródło inspiracji dla A. G. Matoša. Autorem impresjonistycznych obrazów, z powtarzającymi się motywami morskimi, jest także Vidović – *Predvečerje*. Por. M. Šicel, *Književnost moderne*, op., cit., s. 23–31.

¹⁷⁹ Czyni to, interpretując, jeden z najlepszych sonetów Matoša, uwzględniany przez wszystkie antologie współczesnej poezji chorwackiej, *Jesenje veče*. „Za pjesnika koji je napisao stih »Duša moja čaroban je kraj«, za pjesnika, koji je stvorio pejzaž, dotad nepoznatu »književnu vrstu u hrvatskoj književnosti, za takva pjesnika sonet s temom »jesenje veče« mora imati posebno značenje; - prije svega s obzirom na već toliko puta citiranu Amielovu rečenicu, prema kojoj je svaki krajolik zapravo duševno raspoloženje (»Un paysage quelconque est un état d’âme«), što se kao uvjerenje, i u Matoša lako može uočiti.” I. Frangeš, *Nove stilističke studije*, Zagreb-Ljubljana 1986, s. 274.

Pejzażem interesowali się chorwaccy modernisci także „teoretycznie”. Frangeš wspomina polemikę w tej kwestii, jaka toczyła się pomiędzy Ujevicem i Matošem. Matoš miał autorowi *Notturna* odpowiedzieć: „Nije Barres, već je Ženevac Amiel izbacio originalnu prvu krilaticu da je ‘pejzaž duševno stanje’”. Cyt. za: I. Frangeš, *Nove stilističke studije*, op.cit., s. 274.

¹⁸⁰ Według jugosłowiańskiego (to chyba najlepsze określenie, skoro w opracowaniu haseł słownika brali udział literaturoznawcy z całej Jugosławii, między innymi z Belgradu, Zagrzebia, Sarajewa, Osijeku, Ljubljany, choć trzeba to przyznać, ośrodek belgradzki niewątpliwie w największym stopniu przyczynił się do powstania książki a „Institut za književnost i umetnost u Beogradu” firmował całe przedsięwzięcie) *Słownika terminów literackich, ambijent* to: „U proznim književnim delima: društveno-istorijski i geografski prostor u kome se odvija radnja; u poeziji: manje ili više imaginaran, prirodni, mitološki ili društveni svet u kome počinje da se formira objektivni doživljaj pesničkog subjekta, ili – koji se stapa s unutrašnjim stanjima tog subjekta”. *Rečnik književnih termina*, glavni i odgovorni urednik D. Živković, Beograd 1992, s. 19; *atmosfera*: „Pojam atmosfere obuhvata ambijent, ton i osećanje, tj. kako imaginativno zaokruženje neke teme određenim društvenim ili prirodnim prostorom, tako i neke posebne izražajne oblike u kojima to zaokruženje modulira temu”. *Rečnik književnih termina*, op.cit., s. 60.

iliryzmu do moderny, pisał Šicel: „[...]dok je našim ilircima pejzaž bio sinonim za geografski

pojam domovine, piscima osamdesetih godina služio za stvaranje atmosfere događajima koji će slijediti, a našim modernistima bio izraz njihova duševnog stanja ili raspoloženja”¹⁸¹. Chorwacki krytyk nie uwzględnia miejsca i roli wiatru w strukturze utworu (a można już o tym aspekcie obecności wiatru w tekście literackim mówić w kontekście twórczości modernistów, Nehajeva, Vojnovicia). Tymczasem zwrócenie uwagi na ten fakt pozwala dostrzec najważniejszą przemianę w sposobie traktowania przestrzeni w sztuce współczesnej, mianowicie jej powolną autonomizację. W XX wieku dojdzie jeszcze do głosu funkcja filozoficzna przestrzeni, gdy pejzaż, tym razem mówimy już o pejzażu subiektywnym i indywidualnym, stanie się wyrazem światopoglądu autora. Wiatr w przestrzeni rzeczywistości literackiej może być elementem, mniej lub bardziej widocznym, organizującym i motywującym strukturę tejże przestrzeni, spełniającym w niej funkcję dekoracyjną lub, jak w sztuce dwudziestowiecznej, (de)konstrukcyjną.

Kategoria ta pojawi się również w odniesieniu do przestrzeni tekstu i słowa. Będzie to wówczas przegląd „literackich” (zjawiska z zakresu stylistyki, z uwzględnieniem specyfiki rodzajowej) technik kreowania i typów obrazowania dwóch podstawowych, ze względu na rodzaj wiatru (*jugo* i *bura*), modeli przestrzeni.

Ostatnim rodzajem przestrzeni stanie się przestrzeń wyobraźni poetyckiej. Takie ujęcie, inspirowane przez psychologiczne orientacje w badaniach literaturoznawczych, wybiega poza

Jak widać, pojęcia te obejmują większą skalę zjawisk, wśród których pejzaż stanowi jeden z rodzajów *atmosfera* i *ambijentu*. Kategorię *atmosfera* wykorzystuje Miroslav Šicel, w książce *Stvaraoci i razdoblja...*, w rozdziale poświęconym twórczości Josipa Draženovicia, gdy mówi o decydującej roli, jaką odgrywają opisy *bury* dla zbudowania atmosfery opowiadania, zatytułowanego właśnie *Po buri*. Por. M. Šicel, *Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti. Analize i sinteze*. Zagreb 1971, s. 106–109.

Słownik terminów literackich zauważa, że *atmosfera* osiąga bardziej znaczącą i wyrazistszą postać w tych utworach, w których dochodzi do silnej metaforyzacji *ambijentu*. Ma to być widoczne zwłaszcza w powieściach: „u nekim romanima dolazi do oštrijeg metaforičkog uklanjanja granica koje dele prirodu, društvene odnose i unutrašnje svetove pojedinih likova: u *Orkanskim visovima* E. Bronte, npr., sve je to jedinstven smisaoni, slikovni i jezični svet, te je upravo i *atmosfera* veoma naglašena i značajna”. *Rečnik književnih termina*, op.cit., s. 60. Ponadto, słownik ten nie odnotowuje hasła „przestrzeń”, a jej problematykę częściowo przejmują właśnie przytoczone wyżej pojęcia, choć nie można mówić o ich wymienności.

W polskiej terminologii za odpowiedniki chorwackich terminów uznać należy „tło”, „aurę” i „atmosferę”, a także „nastroj”. Wszystkie te pojęcia, w przeciwieństwie do przestrzeni, zawierają element waloryzujący i wartościujący. Przestrzeń, bez względu na to, jaka jest – daje się opisywać jako element struktury dzieła literackiego. Do powstania nastroju, atmosfery potrzeba przeżycia estetycznego, a o zaistnieniu aury decyduje moc jej oddziaływania, do czego konieczny jest akt konkretyzacji. Wywód prowadzony w tym języku nieuchronnie kieruje się w stronę estetyki subiektywnej. Theodor W. Adorno, wywodząc nastroj z estetyki sentymentalizmu, pisał: „Nastrojem nazywało się w dziełach to, w czym mętnie mieszają się oddziaływania i właściwości dzieł, jako coś przekraczającego ich poszczególne momenty”. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 501. Próby pogodzenia przedmiotu i metod badań estetyki obiektywnej i subiektywnej podjął się Roman Ingarden w *Zarysie estetyki*, gdzie na gruncie fenomenologii sformułował teorię estetycznej konkretyzacji.

tekst literacki. Może wykorzystywać ogólną wiedzę o pisarzu, ponieważ ma na celu odkrycie struktury jego wyobraźni poetyckiej.

W polskiej nauce o literaturze przedstawienia stanu badań nad kategorią przestrzeni podjął się Tomasz Wójcik. Píše o dwóch orientacjach w spacjologii¹⁸². Pierwsza z nich uznaje przestrzeń za element morfologii dzieła, obok takich kategorii, jak narracja, czas, fabuła, bohaterowie, druga traktuje przestrzeń jako rodzaj motywu (tematu, toposu). Jeśli chodzi o pierwsze ujęcie, panują wśród badaczy podzielone opinie. Jedni przyznają jej większe, inni mniejsze znaczenie w strukturze tekstu.

Seweryna Wysłouch, z kolei, analizuje funkcje przestrzeni w kontekście procesu historycznoliterackiego¹⁸³. I tak, w prozie dziewiętnastowiecznej przestrzeń odgrywała rolę drugoplanową, była elementem niesamodzielnym, podporządkowanym fabule i postaciom. Natomiast w prozie dwudziestowiecznej relacja ta uległa odwróceniu na korzyść przestrzeni.

Swoją karierę kategoria przestrzeni literackiej zawdzięcza francuskiej hermeneutyce (G. Poulet), krytyce tematycznej (G. Bachelard) i semiotyce (G. Genette, J. Łotman, M. Bachtin). Łotman znaczenie przestrzeni dla dzieła sztuki wyprowadza z prostej przesłanki.

Następstwem pojmowania dzieła sztuki, jako w pewien sposób wyodrębnionej przestrzeni, która w swojej skończoności obrazuje nieskończony obiekt – zewnętrzny w stosunku do dzieła świat, jest zwrócenie uwagi na zagadnienie przestrzeni artystycznej [...].

Struktura przestrzeni tekstu staje się zatem modelem struktury Wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów wewnątrz tekstu – językiem modelowania przestrzennego¹⁸⁴.

Gérard Genette w swoim eseju poświęconym książce Georges'a Matorgé'a, *L'Espace humain* (Paris 1962), wypowiada na temat „współczesnej” przestrzeni kilka ważnych uwag. W jednej z nich powiada: „[...]język, myśl, sztuka współczesna uległy **uprzedzieleniu** lub co najmniej dają dowody znacznego wzrostu doniosłości przestrzeni, świadczą o jej waloryzacji”¹⁸⁵. Efekty uprzedzielenia możemy zaobserwować na przykładzie utworów reprezentujących nurt prozy egzystencjalnej, teatr absurdu, groteskę. Przesłanką dla wzrostu znaczenia przestrzeni jest fragmentaryzacja wizji świata. Zresztą, samo usamodzielnienie się przestrzeni stanowi część szerszego procesu, jaki możemy zaobserwować w sztuce

¹⁸¹ M. Šicel, *Književnost moderne*, op.cit., s. 235.

¹⁸² Por. T. Wójcik, *Kategoria przestrzeni we współczesnych badaniach literackich*, „Przegląd Humanistyczny”, 1985, nr 1–2, s. 143–160.

¹⁸³ Por. S. Wysłouch, *Zmagania z przestrzenią*, „Teksty”, 1981, nr 6.

¹⁸⁴ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 310–311.

¹⁸⁵ G. Genette, *Przestrzeń i język* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, przeł. A. Wit Labuda, t. 2, Wrocław 1988, s. 307.

dwudziestowiecznej, przesunięcia się do centrum tych elementów, które do tej pory

pozostawały na peryferiach. Możemy mówić o pewnym uwolnieniu się przedmiotu spod dominacji podmiotu. Wspomina o tym zjawisku Aleksander Nawarecki w swej książce *Rzeczy i marzenia*, obserwując opisywany proces z perspektywy przedmiotów codziennego użytku: „[...]najbardziej radykalnym aktem usamodzielnienia rzeczy stały się oczywiście ekspozycje Marcela Duchampa. Od czasu prezentacji koła rowerowego (1913), suszarki do butelek (1914) i pisuaru (1917), na prawach dzieła sztuki zaczęła się prawdziwa ekspansja przedmiotu”¹⁸⁶. Z pewnością niewielu wówczas mogło przewidzieć, że przedmiot całkowicie zdominuje świadomość człowieka, który przeżył kataklizm II wojny światowej. Zwykle sztandarowym utworem wymienianym w tym nurcie literatury dwudziestowiecznej są *Krzesła* Ionesco, w Polsce – cykl *Ukrzesłowania* Wróblewskiego.

Waga zagadnienia przestrzeni w dziele literackim nie jest oczywiście dla każdego utworu taka sama. Jej problematyka okazuje się szczególnie ważna w tych tekstach, w których, jak zauważa Jurij Łotman, „[...]przestrzenny model świata staje się[...]elementem organizującym, wokół którego budowane są jego nieprzestrzenne charakterystyki”¹⁸⁷. W takiej przestrzeni status dominanty zyskuje zwykle jakiś jej fragment bądź relacja zachodząca pomiędzy jej składnikami. W innym bowiem razie przestrzeń byłaby niemal wyłącznie mimetycznym odbiciem przestrzeni fizycznej i w tej postaci nie wniosłaby zbyt wiele do procesu interpretacyjnego. W tym rozdziale zostanie pokazany wiatr jako czynnik organizujący przestrzeń świata przedstawionego (zdarzeń i postaci), przestrzeń tekstu i przestrzeń wyobraźni. Dzięki temu wiatr/przestrzeń stanie się kategorią interpretacyjną, organizatorem przestrzeni symbolicznej, w rozumieniu zaproponowanym przez Mieczysława Porębskiego:

Stosunek wzajemny przestrzeni fizycznej i przestrzeni symbolicznej (czy raczej wielu różnych przestrzeni symbolicznych o mniejszym lub większym stopniu dostępności) może być rozumiany rozmaicie. Sądzę, że najbardziej przekonujące jest tu rozumienie archetypiczne, przy którym obowiązuje **zasada identyfikacji**. Zgodnie z tym rozumieniem, przestrzeń symboliczna jest to przestrzeń koncentryczna, zamykająca się wokół wyróżnionego punktu centralnego – wokół własnego środka, odpowiednio przy tym orientowana i kwalifikowana¹⁸⁸.

Tym punktem centralnym okazuje się w niektórych utworach wiatr. W innym języku

¹⁸⁶ A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 29.

¹⁸⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, op.cit., s. 315.

¹⁸⁸ M. Porębski, *O wielości przestrzeni* [w:] *Przestrzeń i literatura*, op.cit., s. 25.

metodologicznym moglibyśmy go również nazwać, za Romanem Ingardenem, Husserlowskim

skądinąd terminem – centrum orientacji w przestrzeni. Dla Ingardena centrum orientacji może stanowić, oprócz fragmentu rzeczywistości przedstawionej, również bohater czy narrator¹⁸⁹.

Deformujące oddziaływanie wiatru na przestrzeń może, z jednej strony, powodować jej kurczenie, zacieśnianie się, z drugiej, rozszerzanie, rozbudowywanie, zwielokrotnianie¹⁹⁰. W pierwszym przypadku przestrzeń ma charakter zamknięty, w drugim otwarty. Jan Błoński, w artykule poświęconym zagadnieniu przestrzeni w dramacie, czyni uwagę, która zachowuje swą aktualność i odnosi się do przestrzeni we wszystkich rodzajach literackich: „Przestrzeń zamknięta, która może być przypadkowa, codzienna, pozbawiona symbolicznych odniesień... jest oczywiście przestrzenią osaczenia czy alienacji”¹⁹¹.

Pod wieloma względami model przestrzeni literackiej budowanej przez *jugo* jest opozycyjny względem tego konstruowanego przez *burę*¹⁹². Matvejević zauważa, że: „[...]jugo na Jadranu učini more zelenkastim i pomalo zamagljenim, a bura modrijim i providijim. Jači vjetrovi sa sjeverne strane otkriju mu dno i na neki način preobraze naš stav prema dubini: more postane ravnim sebi samom i, moglo bi se reći ne birajući previše usporedbe golim”¹⁹³. Dotyczy to jednak nie tylko wyglądu tych przestrzeni. Różnice zachodzą również na dwóch

¹⁸⁹ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 287–301; T. Wójcik, op.cit., s. 149–150.

¹⁹⁰ Bruno Schulz w opowiadaniu *Wichura* ukazał wiatr jako wielkiego, wspaniałego iluzjonistę, który dzięki efektom akustycznym potrafi wywołać w nas złudzenie wydłużania i rozbudowywania całego przestworu w niekończące się sieci pokojów i labiryntów. Potrafi tak „obrazowo” zasugerować naszemu zmysłowi słuchu swoje budowlane mistrzostwo, że jesteśmy skłonni uwierzyć w jego zdolności do rozszerzania, a właściwie „rozmuchiwania” wszechświata i tworzenia innych światów. „Nadeszła noc. Wichur wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł się niepomierne i objął cały przestwór. Już teraz nie nawiedzał domów i dachów, ale wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wyrzucił całymi galeriami pokojów, wyprowadzał piorunem skrzydła i trakty, toczył z hukiem długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wyimaginowanym piętom, sklepieniom i kazamatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem”. B. Schulz, *Wichura* [w:] idem, *Sklepy cyrkonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Warszawa 1994, s. 93–94.

Schulzowski wichur stanowi sam dla siebie inspirację. Bierze w swoje posiadanie „bezforemny bezmiar” i urządza go według własnego uznania. Ma się wrażenie, że pod jego głosem i siłą staje się on plastyczny, rozciągliwy, nieskończony. Umyka przed falami wietrznych uderzeń.

¹⁹¹ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 86

¹⁹² Franjo Krsto Frankopan, przebywając w więzieniu i czekając na wyrok, pisał wiersze, w których często pojawiają się obrazy przyrody. Jak na poetę barokowego przystało, lubił sięgać po kontrast i opozycję. W tej funkcji wykorzystuje wiatr północny i południowy w wierszu *Cvitja razmišljenje i žalostno protuženje*. Stwierdza w nim, że choć chwile radości i piękna kwiatu trwają krótko, to i tak, jego życie oraz los jest bardziej smutny i tragiczny, bo podmiotowi lirycznemu nie było dane zaznać nawet tych krótkich chwil szczęścia. Poeta wciąż wraca do kwestii przemijalności i ulotności życia. Po tym, jak kwiat odczuje wzmacniającą siłę wiatru północnego, niemal momentalnie osłabia go zdradliwe jugo.

„Što vam daje u lipósti / tihi siver batrivósti, / povekšuje u žalósti / nagla juga čalarnósti//”. F.K. Frankopan, *Cvitja razmišljenje i žalostno protuženje* [w:] *Leut i trublja*, op.cit., s. 283.

¹⁹³ P. Matvejević, *Mediterski brevijar*, op.cit., s. 28.

wyższych poziomach semantycznych, poziomie scenerii i sensów naddanych. Trudno bowiem

wyobrazić sobie, by Novak i Draženović, zamiast przedstawieniem *bury*, posłużyli się w swych utworach obrazem *juga*. Z kolei *bura* nie mogłaby raczej wystąpić w funkcji wiatru wywołującego melancholijne myśli. Wykorzystanie określonej semantyki poszczególnego wiatru w największym stopniu zależy od poglądów estetyczno-filozoficznych autora, a także od temperamentu poetyckiego. Są bowiem twórcy, których wyobraźnię poetycką zdominował wiatr, jej ekwiwalent materialny.

Funkcja obrazotwórcza wiatru, a uwaga ta dotyczy tak literatury, jak i sztuk plastycznych (mam tu na myśli przede wszystkim malarstwo), spełnia w tekście funkcję kategorii estetycznej, tj. elementu konstytuującego liryczność obrazu poetyckiego i jego melancholię, ponieważ melancholijność nie odnosi się już tylko do stanu duchowego człowieka, ale także do wyglądu świata zewnętrznego. Proces ten zachodzi także w przeciwnym kierunku. Atrybut przestrzeni, jakim jest *jugovina* zostaje wykorzystany do określenia stanu duchowego człowieka. Na przykładzie wiatru południowego *jugo* możemy zaobserwować w literaturze chorwackiej jeszcze jedno ciekawe zjawisko. Wiatr jako składnik przyrody, pejzażu nie ogranicza się tylko do ilustrowania, symbolizowania stanów uczuciowych podmiotu literackiego, lecz przejmuje rolę siły sprawczej, organizującej przestrzeń świata przedstawionego oraz przestrzeń tekstu i słowa, które stanowią „ośrodek semantyki dzieła i podstawę innych występujących w nim uporządkowań”¹⁹⁴.

Spośród sensów naddanych najciekawszy wydaje się ten, zakładający odpowiedniość pomiędzy przestrzenią literacką, ściślej pejzażem, w którym centralnym punktem jest wiatr a kondycją psychiczną podmiotu lirycznego, narratora i postaci. Na szeroką skalę wiatr i ogólnie przyrodę, jako symbol stanu duchowego, zaczęto wykorzystywać w romantyzmie¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze...*, op.cit., s. 9–10. Sławiński zauważa na wstępie swojego artykułu, iż kategoria przestrzeni, do tej pory pełniąca rolę służebną wobec ważniejszych jednostek, w kontekście których była dotąd rozpatrywana, między innymi fabuły, świata postaci, konstrukcji czasu, literackiej sytuacji komunikacyjnej, wysunęła się na plan pierwszy, stała kategorią nadrzędną.

¹⁹⁵ Kolektywistyczny charakter iliryzmu – chorwackiego odpowiednika romantyzmu – spowodował, że pejzaż w tej literaturze musiał pełnić inne funkcje. Poprzez naturę przedstawiano raczej idee patriotyczną i narodową. Na bardziej subiektywne i zindywidualizowane obrazy przyrody napotykamy u Luki Boticia. Zaś w całej pełni pejzaż zaistniał dopiero w okresie moderny. Iliryści, pisząc o ojczyźnie, opisywali raczej kraj i ziemię (zarzucali im to moderniści). Ludzie pojawiali się na drugim planie, czerpali swą siłę właśnie z natury. Wystarczy w tym miejscu przeanalizować reprezentatywny tekst dla literatury II ćwierćwiecza XIX stulecia – hymn narodowy Antuna Mihanovicia *Lijepa naša domovino* (zacytujmy trzecią zwrotkę: „Vedro nebo, vedro čelo, / Blaga prsa, blage noći, / Toplo ljeto, toplo djelo, / Bistre vode, bistre oči.”; i czwartą utrzymaną w tym samym tonie: „Vele gore, veli ljudi, / Rujna lica, rujna vina, / Silni gromi, silni udi, / To je naša domovina!”). A. Mihanović, *Hrvatska domovina* [w:] *Zlatna knjiga hrvatskoga pjesništva*, sastavio V. Pavletić, Zagreb 1970.) Utwór Mihanovicia reprezentuje popularny wówczas model liryki

Meyer H. Abrams, amerykański historyk literatury, jest autorem interesującego artykułu o

wietrze w poezji romantycznej, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych*. Wiatr w poezji romantycznej pojawia się jako symbol materialny, który oddaje określone stany psychiczne podmiotu lirycznego. Obrazuje zwłaszcza gwałtowne przemiany w jego świadomości.

Zrywający się wichur, zazwyczaj w powiązaniu z zewnętrznym przejściem od zimy do wiosny, zespala się ze złożonym procesem podmiotowym: przywróceniem poczucia wspólnoty po okresie wyobcowania, odrodzeniem się witalności i siły uczuć po apatii i śmiertelnym bezwładzie, wybuchem mocy twórczej po okresie wyjałowienia wyobraźni¹⁹⁶.

W literaturze nowożytnej pierwowzór pejzażu emocjonalnego stworzył Bernardin de Saint Pierre w *Pawle i Wirginii* (1788), gdzie przyroda „odczuwa” wraz z człowiekiem i pełni funkcje emocjonalne¹⁹⁷. Takie ujęcie przyrody zostało zapoczątkowane w sentymentalizmie. Już Jan Jakub Rousseau w *Nowej Heloizie* (1761) powierzył przyrodzie rolę harmonijnego oddawania stanu emocjonalnego bohaterów. Przyroda, wciąż podporządkowana człowiekowi, „przekształca się w skarbnicę i refleks nastrojów, człowiek to ktoś samotny, zagubiony we własnych uczuciach, takiego właśnie czulego zwierciadła potrzebujący”¹⁹⁸. Romantycy generalnie podtrzymują tę intymną więź, łączącą człowieka z przyrodą, ale dokonują w tej relacji ważnego przesunięcia akcentów. Alina Kowalczykowa w *Pejzażu romantycznym* wskazuje na znaczenie emocjonalnej funkcji pejzażu u romantyków. Stwierdza, że:

Przyroda jako źródło przeżyć emocjonalnych – czyżby był to nawrót do sentymentalnych, gotyckich, czy z teorii malowniczości czerpanych inspiracji osiemnastowiecznych? Z pewnością te tradycje pejzażu nie zanikły, miały różnorodne kontynuacje. Wydaje się jednak, że w pejzażu romantycznym zdecydowanie zmieniły się relacje między przyrodą a człowiekiem. Natura została uwolniona spod jego supremacji; nie można już było przedstawiać przyrody jako tworu dostosowującego się do potrzeb emocjonalnych bohatera ani jako biernego przedmiotu jego doznań estetycznych. Przyroda jawi się teraz jako potęga, która działa, która narzuca emocje i może nawet kształtować charakter człowieka¹⁹⁹.

Utrzymane w duchu filozofii idealistycznej romantyczne przekonanie o harmonii duszy człowieka i przyrody – a romantyzm lubował się w jednościach, które były odpowiedzią na

patriotycznej, w której pojawia się idea „głosu nieskażonej natury”. W tym sensie obecny jest w nim również motyw odradzającej *bury*: „Buć bura, magła projde / Puca zora, tmina bjeżi, / Tuga mine, radost dojde / Zdravo slobost, dušman leži!”. Ibidem. Dziękuję panu profesorowi Bogusławowi Zielinskiemu za zwrócenie uwagi na „metaforykę meteorologiczną” literatury iliryskiej.

¹⁹⁶ Meyer H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 4, s. 280.

¹⁹⁷ Por. A. Kowalczykowa, op.cit., s. 25–27.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 26.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 85.

klasycystyczny dualizm – znalazło swój wyraz w dziennikach podróży (*putopisi*) modernistycznego

pisarza, Anta Tresicia Pavičića. Forma dziennika z podróży, zdecydowanie subiektywna paraliteracka wypowiedź, jest szczególnie lubiana przez pisarzy nadadriatyckich. To właśnie w pamiętnikach i dziennikach napotykały na najwięcej zindywidualizowanych opisów przyrody, choć w czasach Tresicia panował w literaturze chorwackiej zupełnie inny kanon – obiektywnego i dokumentarystycznego opisu, z którym Pavičić i *moderna* ostatecznie zrywa.

1) Osjetih zajednicu svoje duše sa dušom prirode, i u zvuku one zajedničke melodije, koja je nostalgčki tumarala za nekim svojim neispunjivim idealom, naslućivao sam i ljepša vremena[...].

2) Oluja prirode budi oluju duše. Turobne misli vlače se mojom maštom; grozoviti glasovi urliču u mojem srcu [...].

3) Začudo kako je oluja naglo prestala! Izgledalo je kao da je negdje u splitskom konalu sukob vjetrova (*scontradura*); nu nije bio, jer bi pobjedni vjetar i dalje duvao, a sad je nastala potpuna tišina. I more se je brzo sleglo što poslije juga ne običava [...].

I u moju dušu sišao je slatki mir. Tako je u prirodi i u ljudskoj duši poslije oluje²⁰⁰.

W końcu dochodzi do pełnego utożsamienia narratora z przyrodą. Jego emocje dostrajają się do rytmu natury, tworząc z nią harmonijną więź: „Osjećam da je više moje duše na pučini, uz obalu Biokova, po brežuljcima gdje mirišu busi mrtine, nego u mojem tijelu. Sretna je što može ploviti i širiti se po svježoj vlažnoj noći i što ju protivne neprijateljske struje ne zbijaju u tijelo”²⁰¹.

Szkoła pozytywistyczna w badaniach literackich uczyniła wiatr czymś więcej aniżeli tylko i wyłącznie ekwiwalentem stanów uczuciowych, symbolem materialnym stanów

²⁰⁰ A. Tresić Pavičić, *Putopisi* [w:] idem, *Pjesme, Putopisi, Katarina Zrinjska*, pr. Š. Vučetić, PSHK, Zagreb 1963, s. 92, 119, 125. Fragment pierwszy pochodzi z części zatytułowanej *Biokovo*, drugi i trzeci – z *Oluji*.

²⁰¹ Idem, *Lov pod svijeću*, op.cit., s. 134.

Tresić Pavičić opisuje w swoich pamiętnikach nie tylko stany swojej duszy na tle otaczającego ją świata, z którym łączy ją (go) wyraźne poczucie wspólnoty, lecz również natrafiamy na impresjonistyczne opisy samego zjawiska. Niech za ilustrację posłużą dwa fragmenty portretujące *burę* i *jugo*.

„Idemo taman na vrata bure, na njezina najmilija vrata, kroz koja grozovito urla, sikće, zviždi, tuli, jauče, lupa i gruva, prije nego će se sunovratiti na pučinu morsku da ždere lađe i ljude. Ni u Vratniku, ni u Kvarneriću nije tako bijesna kao na Vilinim krosnima, nad gogoljem Vrulje. [...] Dok vila tkaje, nijedno živuće biće neće preći mimo njezinih krosana i samom će orlu polomiti krila i sunovratit će ga u bijele valove”. Idem, *Biokovo*, op.cit., s. 98.

„Sada zaurla jugo kao da iz onoga oblaka izvališe sve paklenske sile. Stari hrastovi zacvilješe; cviljenje se doskora prometnu u šum; šum se pretvori u jauk, jauk u urlikanje, dok odjedared sila vjetra ne stane u pravom smislu riječi grmjeti. Sila je vjetra takova, da voda ne pada okomito na zemlju nego teče koso, malne vodoravno, kao silna rijeka”. itd. Idem, *Oluja*, op.cit., s. 118.

Inni pisarze adriatyccy również opisują wiatry w swoich dziennikach podróży. Czyni tak, między innymi, Tin Ujević. „Bura, bura, bura ... Tjera po nebu oblak, lupa škurima, fijuče sa žicama i stubovima. Ali pred sobom ne kovitla ništa, ni prašine ni lišća. Uzduh je čist. Samo more, podižući se u ritmu pomamljenih rtova, natiskuje naprijed bijelo talesje kao uzbibano klasje, lupa u obalu, u klisure, zgrade i igala, te baca preko kamena na daljinu od više metara bijelu morską pjenu, odlomke valova ili samu zavitlanu pahuljastu srż morske mutljivine koju nije donio talas nego zanio hirovit, nemoguću vjetar”. T. Ujević, *Bura na Braču* [w:] *Putopisi* [w:] *Odabrana djela Tina Ujevića. Zapisi*, Rijeka 1979,

psychicznych. H. Taine postulował konieczność interpretacji dzieła przez jego twórcę, którego

determinują trzy główne czynniki: rasa, środowisko i moment historyczny. Wystarczyło położyć nacisk na środowisko, by wiatr i przestrzeń mogły w tym ujęciu zacząć pełnić funkcję podmiotową. Ale dopiero u przedstawicieli nurtu chorwackiej prozy egzystencjalnej, przekonanych o absurdalności ludzkiej egzystencji, przestrzeń stała się elementem w pełni samodzielnym, wielką figurą interpretacyjną, obrazem-metaforą ontologicznego „zawieszenia” jednostki w świecie.

Sam temat zależności pomiędzy kondycją psychiczną człowieka a środowiskiem geograficznym, dokładniej – wiatrem, pojawia się w literaturze od samego początku i nie może być nigdzie indziej tak aktualny i ważny, jak w literaturze Morza Śródziemnego. U Homera w obydwu zachowanych eposach, *Iliadzie* i *Odysei*, wiatry stanowią istotny element narracji. Wiatr wykorzystywany jest tam, między innymi, do opisu stanu psychicznego postaci. H. Rudnick uważa nawet, że; „The wind is the most effective metaphor for Homer to show how discouraged the Achians are”²⁰². W *Iliadzie*, w pieśni dziewiątej, uczucia Greków oddaje obraz ścierających się wiatrów.

Niby dwa wiatry, co wzburzą toń morza w ryby obfitą,
Wicher zachodni i zimny Boreasz od trackiej strony,
Co niespodzianie nadciągną i wnet ze wszystkich stron fale
Piętrzą się czarne i z morza chlustają wodorostami,
Takie też wichry wstrząsały sercami w piersiach Achajów²⁰³.

Podobną funkcję pełni wiatr u Dantego. W *Czyśćcu* autor *Boskiej Komedii* wspomina zimne wiatry wiejące z północnego wschodu, które nazywa *vienti schiavi*. Bura po zachodniej stronie Adriatyku jest znacznie silniejsza od tej na jego wschodnim brzegu, zasłanianym przez góry²⁰⁴.

Jako na grzbiecie italskim topnieje
Śnieg i śród borów zrazu w lód się zmienia,
Gdy od słowiańskiej strony wiatr powieje,
Kiedy zaś z lądów, gdzie brak czasem cienia,
Zadmie, wnet taje z gorącym podmuchem,
Jako gromnica taje od płomienia –

s. 313.

²⁰² H. H. Rudnick, *The aelioan metaphor* [w:] *Poetics of the Elements in the Human Condition. The Airy Elements...*, op.cit., s. 147. Wiatr jest dla Homera najbardziej skuteczną metaforą dla oddania niepewności Achajów. [przeł. LM]

²⁰³ Homer, *Iliada*, op.cit., s. 199.

Tak jam bez westchnień stał i z okiem suchem,²⁰⁵

Możemy tu jednak mówić tylko o konkretnej metaforze, a nie, jak najpierw w sentymentalizmie, a później w romantyzmie i impresjonizmie, o celowej konstrukcji pejzażu, który ma symbolizować stan emocjonalny podmiotu lirycznego.

Wypracowana przez starożytnych teoria głosząca istnienie ścisłego związku między człowiekiem i przyrodą, mająca swoje przełożenie w niemal każdej sferze myśli, od religii po medycynę, zachowała się w szczątkowej formie do dnia dzisiejszego. Wciąż uważa się, że otoczenie w istotny sposób wpływa na człowieka, zwłaszcza na jego kondycję psychiczną. O wpływie wiatrów na umysł i zachowanie ludzi, kilkakrotnie w swoim brewiarzu wspomina Matvejević: „Često se ponavlja kako vjetrovi, valovi, struje[...]stalne i prolazne veze između jednih i drugih utječu na ponašanje osoba i zajednica”²⁰⁶. W innym miejscu zaś dodaje: „Mediterranci manje govore o valovima nego o vjetrovima, možda zato što ovi potonji više utječu na raspoloženje, pa i na sam govor”²⁰⁷. To właśnie nastrój i psychiczna kondycja człowieka stają się „polem doświadczalnym” warunków atmosferycznych. Michel Foucault zauważa, że: „W dobie klasycyzmu chętnie tłumaczono angielską melancholię wpływem morskiego klimatu – zimna, wilgoci, zmiennej pogody, mnóstwa drobniutkich kropelek wody, które przenikając naczynia i włókna ludzkiego ciała niweczą jego odporność i gotują obłąd”²⁰⁸. Jednak nie tylko monotonna szarość, przenikające zimno, wilgoć i mgły potrafiły wywoływać apatię i tę szczególną chorobę.

Zanim „świecka” melancholia zaprzątnęła umysły ludzi z południa Europy, jej odpowiednikiem w strefie Morza Śródziemnego była – trapiąca ze szczególnym upodobaniem mnichów – acedia; „[...]acedia jest bowiem melancholią śródziemnomorza, a o melancholii rzec można, iż jest acedią Morza Północnego”²⁰⁹. Nowoczesne teorie acedii podkreślają u ludzi nią dotkniętych pasywność, brak woli i wiary w możliwość zmiany.

W relacji acedii ze stanem pogody[...]istotna jest uległość wobec słońca, bierność i przyzwolenie, by wypełniło nas i sparaliżowało piorunującym skwarem. W ten sposób ujawnia się acedyczna skłonność do poddawania się temu, na co zupełnie nie mamy wpływu, do przyjęcia w sobie klimatycznego wyroku i wraz z nim doznania, że nic się nie zmieni. Nic się

²⁰⁴ Por. P. Matvejević, *Nacrt za Jadranski brevijar*, „Dubrovnik”, 1995, br. 6, s. 48.

²⁰⁵ Dante Alighieri, *Czyścić [w:] idem, Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1984, s. 309, (85–91).

²⁰⁶ P. Matvejević, *Mediterranski brevijar*, op.cit., s. 36.

²⁰⁷ Ibidem, op.cit., s. 27.

²⁰⁸ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 25.

nie zmieni i nic się nie zacznie, niczego nie da się przedsięwziąć²¹⁰.

Antyczna nauka o humorach przyczynę chorób ludzkiego ciała i ducha widziała w zachwianiu równowagi pomiędzy płynami ciała, sokami: krwią, białą żółcią, czarną żółcią i flegmą. Na jej fundamencie wypracowano, podważoną dopiero przez dwudziestowieczną psychologię, teorię czterech temperamentów, czterech typów psychologicznych: melancholika, flegmatyka, sangwinika i choleryka. Średniowieczny traktat *De mundi celestis terrestrisque constitutione*, kontynuujący w tym względzie myśl starożytną, jest reprezentatywnym tekstem w zakresie teorii głoszących pokrewieństwo człowieka i kosmosu.

Istnieją bowiem czworakiego rodzaju soki w człowieku, na obraz i podobieństwo czterech żywiołów; każdy z onych soków przybiera we właściwej sobie porze roku, każdy przeważa w którymś okresie życia. Krew podobna jest do powietrza, przybiera wiosną i panuje nad dzieciństwem. Biała żółć przypomina ogień, przybiera latem i panuje nad wiekiem młodzieńczym. Czarna żółć albo melancholia jest niczym ziemia, przybiera jesienią i panuje nad życiem dorosłym. Flegma, podobna do wody, przybiera zimą i panuje nad wiekiem starczym. Gdy występują one w ilościach, które ani nie są zbyt wielkie, ani zbyt małe, człowiek w pełni włada swoimi siłami²¹¹.

W podobnym duchu utrzymane są rozważania współczesnego serbskiego teoretyka literatury i estetyki literatury, Miloslava Šuticia. W swoim eseju *Vetar i melanholija* mówi on o pokrewieństwie, związkach przyrody i człowieka, a następnie uzupełnia (*sic!*), wcześniej przytoczony, średniowieczny traktat, o istotny udział wiatru w opisywanym procesie fizjologicznym, dokonującym się w organizmie człowieka.

Melanholija, međutim, uporno i intenzivno sarađuje sa prirodom van nas, baš zato što je sama osnova našeg bića, kojoj i ona (melanholija) pripada, u najdubljoj vezi sa svetom koji nas okružuje. Ta osnova, reaguje na sve promene napona atmosfere, na svetlost, zvuke, boje i atmosferske padavine. Povija se zajedno sa njima, istrajava u odnosu na njihovu večnost kratko vreme, da bi se, konačno, zauvek u njima izgubila.
[...]jesenji vetar dolazi spolja, udara na naše telo, potiskuje toplu krv u našu unutrašnjost, iz koje, onda, kao iz toplih leja ispunjenih „odjecima” čulnih utisaka, „klijaju” melanholične misli – misli o prolaznosti²¹².

I choć w klasycznej postaci każdemu z temperamentów odpowiada jeden żywioł, i tak melancholicy najczęściej łączeni byli z ziemią, flegmatycy z wodą, sangwinicy z powietrzem

²⁰⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 105.

²¹⁰ Ibidem, s. 105.

²¹¹ Cyt. za: D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie”, 1995, nr 3, s. 147.

²¹² M. Šutić, *Vetar i melanholija*, Beograd 1998, s. 9–10 i 20.

a cholerycy z ogniem, pojawiały się również inne kombinacje żywiołu z odpowiadającym mu

temperamentem. Na przykład, obok ziemi, która najczęściej towarzyszyła melancholii, do jej powstania mogło przyczyniać się powietrze²¹³, a także woda. Gaston Bachelard, w *Wodzie i marzeniach*, za żywioł wywołujący melancholię uznał właśnie wodę.

Skoro z wodą wiązą się tak mocno wszystkie nie kończące się marzenia o zgubnym losie, śmierci, samobójstwie – trudno się dziwić, że dla tak wielu ludzi woda jest żywiołem *par excellence* melancholijnym. A raczej, by posłużyć się określeniem Huysmansa, woda to żywioł melancholizujący²¹⁴.

Šutić natomiast wskazuje na wiatr jako na „obiektywny korelat” („*objektivni korelativ*”) melancholii. Tym, co ma łączyć wiatr i melancholię jest myśl o przemijaniu i organicznie związana z przemijaniem myśl o stracie. „Prva misao koju čulno opažen vetar izaziva u nama je misao o prolaznosti [...]. A takvu misao roditeljski prihvata melanholija”²¹⁵. Co więcej, „Osim toga, što je posebno važno za našu temu, prema različitim tablicama, četiri glavna vetra su se, pored godišnjih doba i elemenata, dovodila u vezu sa *temperamentima*, to jest, sa četiri osnovna temperamenta, od kojih je, kao što se zna, jedan melanholik”²¹⁶. Dotychczasową ciężkość temperamentu melancholijnego zastąpił Šutić lekkością, zwiewnością powietrza i wiatru. O tym aspekcie melancholii wspomina także Italo Calvino, w jednym ze swoich *Wykładów amerykańskich*. Calvino określa ją jako rodzaj smutku, który stał się lekki. Według niego, na tego rodzaju melancholię możemy natknąć się w utworach Cervantesa i Shakespeare’a.

Nie jest zatem melancholia gęsta i nieprzejrzysta, lecz jest to welon utkany z drobin humorów i doznań, pył atomów, podobnie jak wszystko, co składa się na ostateczną substancję wszechrzeczy²¹⁷.

Do melancholii musiała ustosunkować się współczesna psychiatria. Zygmunta Freud, w *Żalobie i melancholii*, odnosi doznanie straty, jaką odczuwa melancholik do sfery nieświadomości²¹⁸. W odróżnieniu od żałobnika, melancholik nie jest w stanie określić, czy też uświadomić sobie, co utracił nawet wówczas, gdy potrafi wskazać obiekt swojej

²¹³ „Za oczywiste uważa się powiązanie soków ciała z czterema żywiołami, ale teoria ta komplikuje się przez to, że uwzględnia także zdolność cieczy do „wiązanego” żywiołów innych niż ich własne: czarna żółć wchodzi przede wszystkim w związku z ziemią, ale, co ważne, ma też zdolność łączenia się z powietrzem”. D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, op.cit., s. 149–150.

²¹⁴ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, op.cit., s. 164.

²¹⁵ M. Šutić, op. cit, s. 9.

²¹⁶ Ibidem, s. 26.

²¹⁷ I. Calvino, *Lekkość* [w:] *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1996, s. 24.

²¹⁸ Por. Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295–308.

melancholizującej myśli. Sören Kierkegaard, dotknięty tą „chorobą”, w sposób szczególnie

uciążliwy, znał doskonale ów mechanizm: „W melancholii tkwi coś niewytłumaczalnego [...]. Jeśli się melancholika zapyta, co leży u podstaw jego melancholii, co go gnębi, to odpowie, że nie wie, że nie potrafi tego wyjaśnić. Odpowiedź ta jest ze wszech miar prawdziwa, albowiem z chwilą rozpoznania przyczyny melancholia mija”²¹⁹.

Nie wiemy, czy Theodor W. Adorno cierpiał na melancholię. W każdym razie doświadczenie przyrody, które posiada charakter doświadczenia estetycznego, ma, według filozofa, wiele wspólnego z melancholią: „Przejawiająca się przyroda, jeżeli nie służy jako obiekt akcji, sama daje wyraz melancholii”²²⁰.

Oddziaływanie wiatru na ludzką psychikę jest, jak on, sam wieloznaczne. Zależy od rodzaju wiatru i indywidualnych predyspozycji osoby znajdującej się pod jego wpływem. Melancholia potrafi połączyć tę różnorodność. Obejmuje szeroką skalę nastrojów, od zwątpienia, depresji i poczucia beznadziejności po krótkotrwałe chwile euforycznego uniesienia i napady szału. Na wschodnim wybrzeżu Morza Adriatyckiego najbardziej destrukcyjny dla samopoczucia człowieka okazuje się wilgotny, ciepły *jugo*, charakterystyczny dla jesieni, tej najbardziej melancholijnej z wszystkich pór roku. Najczęściej pojawiającymi się epitetami opisującymi *jugo* są: *vlažan*, *mek*, *težak*, *tugaljiv*. Đurašević przetłumaczył na łacinę *jug* za pomocą słowa *molestus*²²¹. Uznał, że słowo to nie odnosi się do strony świata, lecz do cechy wiatru. Słowniki etymologiczne języka chorwackiego o rzeczowniku *jug* piszą, że jego pierwotne znaczenie mogło odnosić się do położenia słońca w południe, w czasie, gdy osiąga najwyższy punkt i, że może ono wywodzić się od łacińskiego *augeo*, które związane jest ze zwiększaniem wysokości, wznoszeniem²²². Jest to ważne spostrzeżenie dla acedii, która okazuje się najbardziej dokuczliwa właśnie w południe, w czasie, gdy słońce znajduje się w swym zenicie.

Rozważania o *jugo* rozpoczniemy od uwagi Ivo Vojnovicia, rozpoczynającej jego dramat *Ekvinocijo*, jeden z tych utworów, który wykorzystuje wiatr jako konstrukcyjny element przestrzeni tekstu. W pierwszych didaskaliach Vojnović pisze: „Cijeli kraj diše tihim i sjetnim dahom naše melanholične prirode, kad je i nebo nekako zastrto slutnjom zlih dana

²¹⁹ Cyt. za: M. Bieńczyk, op.cit., s.16.

²²⁰ T. W. Adorno, op.cit., s. 122.

²²¹ „Prema latinskom rječniku to znači tegotan, dosadan mučan (ne samo kao teret), a dolazi od imenice *moles* koja je u pjesničkim tekstovima mogla značiti i silu valovlja”. B. Penzar, I. Penzar, op.cit., s. 229.

²²² Por. Ibidem, s. 229.

što će doći”²²³. Vojnović nie hołduje tu romantycznej modzie na melancholijne obrazy, lecz

wyraża powszechne na wybrzeżu przekonanie o wyglądzie pejzażu dalmatyńskiego, jego melancholijności, w kształtowaniu której – jak się przekonamy – istotną rolę odgrywa właśnie wiatr południowy²²⁴.

Najbardziej reprezentatywne przykłady oddziaływania wiatru na psychikę człowieka pochodzą z utworów prozatorskich i dramatycznych. Zdolność wywoływania nostalgiczno-melancholijnych nastrojów to podstawowa cecha *jugo*. Zależność przestrzeni i stanu ludzkiej świadomości wydaje się symptomatyczna dla sztuki dwudziestowiecznej. Grunt pod ten wzrost znaczenia kategorii przestrzennych został przygotowany przez teorię środowiska Taine’a. W prozie – od Milutina Cihlara Nehajeva, a więc od chorwackiej moderny, wiatr, będący centrum orientacji w przestrzeni, ukazywany poprzez opis i opowiadanie, oprócz funkcji motywacji i charakterystyki psychologicznej postaci, zaczyna pełnić funkcję konstrukcyjną – dramatyczną.

Milutin Nehajev zasłynął przede wszystkim na polu działalności krytycznoliterackiej, gdzie okazał się konsekwentnym zwolennikiem poglądów H. Taine’a. Za jego najlepszy utwór beletrystyczny uchodzi powieść *Bijeg*, zawierająca pewne wątki autobiograficzne. Jest to historia młodego, utalentowanego człowieka, zdeteminowanego przez zewnętrzne okoliczności oraz własną psychikę (skłonność ku stanom depresyjnym, poczucie niemocy, brak aktywności życiowej) i światopogląd typowy dla końca wieku, atmosfery *fin-de-siecle’u*, sceptycyzmu, fatalizmu. Andrijašević nie potrafi pokonać oporu rzeczywistości, doprowadza się najpierw do psychicznej, a później fizycznej autodestrukcji. Nehajev przy budowie portretu psychologicznego postaci wykorzystuje *jugo* i *burę*. *Jugo* wywołuje u Đuro Andrijaševicia poczucie niemocy, duchowego roztargnienia i apatii, pełniąc w utworze wspomnianą funkcję motywacji psychologicznej (funkcję konstrukcyjną i psychologiczną pełni *bura*, o której w dalszej części rozdziału)²²⁵. Andrijašević notuje w swoim pamiętniku: „Jugo djeluje zlo na moje živce. Pusto mi je – sâm sam”²²⁶. W następnej notatce,

²²³ I. Vojnović, *Ekvinocijo* [w:] idem, *Izbor iz djela. Lapadski soneti. Gerenium. Ekvinocijo. Dubrovačka trilogija*, pr. T. Maštrović, Zagreb 1995, s. 27.

²²⁴ Na wiele śladów takiego pojmowania pejzażu dalmatyńskiego natrafimy w literaturze. Podmiot liryczny wiersza Olinka Delorka zastanawia się nad tym, w jaki sposób wyrazić jego istotę:

“Kako da izrazim tugu ovog kraja, / ovaj pejzaž stare mrtve Dalmacije, / ovaj kutić smrti al i stvarnog raja”. O. Delorko, *Solinski pejzaž*, Zagreb 1961, s. 15.

²²⁵ W literaturze polskiej, w podobny sposób „wykorzystał” wiatr Michał Choromański w powieści *Zazdrość i medycyna*.

²²⁶ M. Nehajev, *Bijeg* [w:] idem, *Bijeg. Vuci*, sv. 2, pr. V. Zaninović, PSHK Zagreb 1963, s. 61.

sporządzonej, po trzydniowej przerwie w pisaniu, Andrijašević opowiada, jak spędził ten

czas:

Tri je dana trajalo jugo. Čini mi se da bih mogao poludjeti kad bi se češće vraćalo ovakvo vrijeme. Ne mogu raditi, ne mogu misliti ništa. Pokušao sam zabaviti se u laboratoriju; – ali vlaga smeta, a nema dosta svjetla. Bio sam tako nemiran, da nije pomoglo ni ispisivanje kataloga koji sam htio da već jednom svršim. Ne može se! Počneš, napišeš tri imena – i ogledaš se po polutamnoj sobi. Bježiš van²²⁷.

Poza licznymi, w przytoczonym fragmencie, powtórzeniami leksykalnymi i składniowymi, które powodują zamykanie przestrzeni umysłowej – poprzez powtarzanie tych samych słów i tych samych gestów, wciąż powracamy w to samo miejsce – zwracają na siebie uwagę formy przeczące czasowników, w oczywisty sposób oddające bezradność i bezsilność podmiotu mówiącego. Istotne wydaje się również zastosowanie w konstrukcjach czasownikowych z partykulą przeczącą ‘nie’ czasu teraźniejszego wyraźnie kolidującego z czasem przeszłym, w którym opowiadane są wydarzenia, jakie miały miejsce przed trzema dniami. Andrijašević sporządza przecież tę notatkę w momencie, w którym *jugo* przestaje już wiać. Jego oddziaływanie zostaje przedłużone, pozostawia na Andrijaševiću wyraźny ślad – widoczny właśnie w konstrukcji czasu.

Jugo stanowi nieodłączny składnik krajobrazu adriatyckiego, jego stale powtarzający się element. Tamburlinac, postać z ekspresjonistycznego dramatu Marinkovicia, *Albatros*, burzy słoneczny i wakacyjny krajobraz Dalmacji, kreśli przepełnioną melancholijnym smutkiem scenę, znaną z utworów innych pisarzy pochodzących z tej części Chorwacji:

Sedam godina nije me bilo ovdje. I nikada ni trunka nostalgije za svih sedam godina, a sada na povratku – apatija! Ja ne volim to naše mjesto. Prljavosmeđa patina onih naših krovova oduvijek je u meni budila neku zakopanu tugu. Na onim krovovima ima nešto što me plaši! To je neki panični strah od siromaštva i nečistoće. Strah od ambijenta, od dijalekta, od prostih riječi i cinizma. I upravo kao da je ta prostačka narav dala fizionomiju našim kućama s **krivim dimnjacima**, s vrapcima i mačkama, sa starim krpama, što se vijū po prozorima kad puše jugovina. Tražio sam te naše **nakrivljene i nesimetrične krovove** u mutnim danima, kad su mokri i žalosni, tražio sam taj svoj strah, tu **melankoličnu žalost naših krovova** na platnima slikara što su mazali Dalmaciju po ljetovalištima, i imao sam dojam da oni slikaju kulise. Na njihovim ljetnim scenarijama krovovi se paradno crvene u zelenilu limuna i paoma, u prvom planu kakva nagnuta aloja ili dekorativno-simbolični čempres, gore nijansirano plavo nebo, dolje modro more s bijelim jedrom u daljini, a sve je obliveno bogatim podnevnim suncem. Stajao sam pred tim dekoracijama kao neurotik. Gledajući sunčane ljetne afektacije, pokušao

²²⁷ Ibidem, s.61.

sam jednim ovakvim turističkim interesom da rastjeram moj tamni osjećaj sivila, **jugovine** i pokislosti, ali uzalud [wszystkie podkreślenia LM]²²⁸.

Marinković nie opisuje wiatru, lecz przedmioty, na których wiatr odcisnął swoje piętno (*krivi dimnjaci, nakrivljene i nesimetrične krovove*). I chociaż wiatr południowy pojawia się w całym fragmencie tylko jeden jedyny raz (*kad puše jugovina*), to stanowi centralny punkt opisywanego krajobrazu. Przestrzeń kształtowana przez wiatr okazuje się czynnikiem wpływającym na samopoczucie Tamburlinca. *Jugovina* nie tylko opisuje otoczenie, świat zewnętrzny, ale również wnętrze człowieka. W zacytowanym fragmencie doszło do utożsamienia obu elementów, zatarcia granicy pomiędzy wiatrem a ludzkimi myślami, odczuciami. Po raz kolejny niezbędna w chwilach melancholijnej zadumy wydaje się obecność *jugo*, tego najbardziej melancholijnego z wszystkich wiatrów. W Tamburlincu rodzinne strony wywołują smutek, apatię i strach. I choć mówi, że przez te siedem lat nieobecności nie odczuwał nostalgii, jakaś siła, a może jakiś wiatr, czy *osjećaj sivila, jugovine i pokislosti*, każe mu wracać i szukać na przedstawiających pejzaż dalmatyński płótnach swojego strachu, melancholijnego smutku (a być może nawet żałoby!²²⁹) dachów, przejawiającego się w obrazach domów, które ze swymi krzywymi, pochylonymi, niesymetrycznymi dachami i kominami, ukształtowanymi w swej asymetrii przez wiatr i ukrytym obrazem człowieka wyglądającego przez okno, przez które wdziera się poruszając firanami wiatr, budują aurę melancholijnego smutku, innymi słowy, melancholijnej straty, której nie można odnaleźć, bo wówczas ustanie praca melancholii.

Na początku innego utworu Marinkovicia, opowiadania *Cvrčci i bubnjevi*, ponownie pojawia się wiatr, w kontekście opisu stanu duchowego jego bohatera, Tomiego.

Tomi se opet našao u svojim mučnim meditacijama te je uzalud tražio neku zavjetrinu u svojim mislima, da tamo odloži ovu mramornu glavobolju, da odahne... Da usne... No nigdje mira, nema mira...²³⁰.

Tomieniu wiatr nie daje spokoju, zaprzęta jego myśli, którym chwilę wytchnienia mogłoby zapewnić jakieś zaciszne, osłonięte od wiatru miejsce (*zavjetrina*). Paralelizm składniowy uzyskany przez konstrukcję anaforyczną, (da... da... da), ponownie, tak, jak u Nehajeva, buduje nastrój klaustrofobicznego osaczenia.

²²⁸ R. Marinković, *Albatros* [w:] idem, *Tri drame. Albatros. Glorija. Politeia*, uvod B. Hećimović, Zagreb 1977, s. 17–18.

²²⁹ Tytuł tekstu Freuda o *Żalobie i melancholii* został przetłumaczony na chorwacku jako *Žalost i melanholija*.

²³⁰ R. Marinković, *Cvrčci i bubnjevi* [w:] idem, *Proze*, Zagreb 1948, s. 7. Pierwotny tytuł tego poematu prozą brzmiał *Sunčana Dalmacija*, później został przeredagowany na *Cvrčci i bubnjevi*. Marinković w kolejnym wyborze opowiadań, *Ruke*, zdecydował się na jeszcze jedną, tym razem ostateczną, wersję tytułu, a mianowicie *Samotni život tvoj*.

Narrator opowiadania Petara Šegedina, *Provincijska priča*, odsłania przed nami inne

oblicze *juga*. I tym razem sprzyja ono refleksji, ale obszary, ku którym kieruje myśli bohatera, są już zgoła odmienne.

A mora se priznati da su ove meke, vlažne jugovine u ovakvim malim mjestima pogodovale takvim mislima, pa im se on prepuštao i ne misleći uopće da išta misli. Događalo se i to da bi od nekog podmuklog straha što bi ga u takvim časovima obuzimao, brzo kupio ulovljene ribe, sve svoje stvari i vraćao se kući, tu odmah iznad malog mostića, te se čvrsto zatvarao u svom podrumskom stančiću ne govoreći, dakako, nikome ni riječi o svemu što se s njim zbivalo²³¹.

W pewnym momencie Jonas uświadomił sobie, że właściwie życzy śmierci pani Franck, u której wynajmował mieszkanie i która zaproponowała, że jeśli się nią zoopiekuje, zapisze mu willę w spadku. W czasie, kiedy zaczynało wiać miękkie i wilgotne *jugo* Jonasa nachodziła zbrodnicza myśl (*misao-ubojica*): „Tako naivna i čista njegova misao o sreći, a, eto, odmah, postala misao-ubojica!”²³². Myśl ta nie dawała mu spokoju i pewnego razu, gdy siedział na mostku „pochłonęło” go morze, a być może fatum ciężące nad jego losem, wielka ryba z przypowieści biblijnej o Jonaszu.

Wiatr to czysta siła, której chaotyczność udziela się człowiekowi. Jej gwałtowność sprawia, że jest destrukcyjna. *Jugo* wytwarza nadmiar niedającej się opanować, negatywnej energii. Rodzi ona w człowieku niepokój i nie pozwala na działanie, doprowadza ludzi do szaleństwa, stymuluje autodestrukcyjne myśli. Matvejević wspomina o przykrych doświadczeniach, jakie są udziałem mieszkańców basenu Morza Śródziemnego w okresie, gdy przybierają na sile gorące wiatry wiejące z kierunku południowego. „Za vrijeme pasjih vrućina, kad pušu topli vjetrovi koji pomućuju duh i iscrpljuju tijelo, kad samo more ne zna što bi sa sobom, neke riječi postaju teške, žestoke, neodmjerne: oni koji ih izuste poslije se kaju”²³³. Gęsty, ciężki, falujący upał, który potęguje ciepły wiatr, doprowadza człowieka do granic wytrzymałości. Jego reakcje stają się zwielokrotnione, gwałtowniejsze i nie ograniczają się do utarczek słownych. Ranko Marinković, w dramacie *Glorija*, w usta jednego z bohaterów wkłada następujące słowa:

Jugo. Vi to ne razumijete, vi gore iz sjevernih krajeva, kako na nas na moru djeluje jugo.

U, strahovito. Sasvim dobar čovjek... kao da bijes uđe u njega: viče, tuče, čak i razbija. A poslije

²³¹ P. Šegedin, *Provincijska priča* [w:] idem, *Izvištaj iz pokrajine*, Zagreb 1969, s. 15–16.

²³² Ibidem, s. 17

²³³ P. Matvejević, *Mediterranski brevijar*, op.cit., s. 45.

mu je žao. Kad okrene vjetar osobito mu je žao što je razbijao²³⁴.

Ta cecha wiatru, mogącego doprowadzić człowieka do obłądu, widoczna jest również w języku, we frazie *udariti u mahniti (pomamni) vjetar*, którą należy przetłumaczyć jako *pomahniti, izgubiti pamet od bijesa* ('wpaść w szal' lub, w zależności od kontekstu, 'poniosło go'). Pewien rodzaj wiatru mąci umysł także Hamletowi: „Obłąd dokucza mi tylko przy wietrze północno-zachodnim, kiedy wieje wiatr z południa, potrafię doskonale odróżnić jastrzębia od kurczęcia, a młotek od obcęgow”²³⁵. Jak widać, dla Hamleta, w jego ojczyźnie, dokuczliwym okazuje się wiatr wiejący z zupełnie innego kierunku. Lecz nie o kierunek tu przecież chodzi, ale o skutki samego zjawiska.

Podobno wtedy, gdy zaczyna wiać *jugo*, niektórych pacjentów zakładów psychiatrycznych przywiązuje się do łóżek. Kiedyś, na wybrzeżu Adriatyku, istniało więcej szpitali dla umysłowo chorych. Do największych należał w Szybeniku, na Rabie i Ugljanie. Jednak „Nije bilo ih previše: sunce Mediterana prosvjetljuje um i oduzima pamet”²³⁶. Wśród wielu kuracjuszy tych placówek nie brakowało ludzi pióra. W Szybeniku przebywali, między innymi, Vladimir Čerina, August Harambašić, Vladimir Vidrić, Ulderiko Donadini, a także malarz Ignjat Job²³⁷.

W niektórych krajach fakt popełnienia jakiegoś przestępstwa w okresie aktywności ciepłych wiatrów południowych (mają one różne nazwy, na przykład w Afryce Północnej spotykamy *chamsina*, a we Włoszech *sirocco*) uznawano za okoliczność łagodzącą.

Być może tak fatalny wpływ *jugo* na człowieka jest wynikiem wilgoci i ciepła, jakie przynosi on ze sobą. Charles, jedna z Šegedinowskich postaci, autor listów z epistolarnej

²³⁴ R. Marinković, *Glorija* [w:] idem, *Tri drame*, op.cit., s. 113.

²³⁵ W. Shakespeare, *Hamlet, księżę Danii*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1994, s. 78.

²³⁶ P. Matvejević, *Mediteranski brevijar*, op.cit., s. 185.

²³⁷ Wiatry południowe dają się ludziom we znaki we wszystkich krajach basenu Morza Śródziemnego, a więc również w Stambule. W *Przeklętym podwórzu* Ivo Andrić, *južni vetar* tworzy, jakby powiedział Schulz, odnogę czasu, swój korytarz, w którym ulegają zawieszeniu prawa i reguły na co dzień obowiązujące w tytułowym więzieniu (można zresztą tę historię odczytywać alegorycznie, jako metaforę świata): „A kad se desi da se nebo naoblači i stane da duva mlak i nezdrav južni vetar, koji donosi zadah morske truleži, gradske nečistoće i smarada iz nevidljivog pristaništa, onda život u ćelijama i na dvorištu postaje zaista nepodnošljiv [...]. Huji vetar i kao nevidljiva bolest pada po svima [...]. Živci se zatežu do bola ili naglo popuštaju u opasnim praskanjima i bezumnim postupcima [...]. U tim časovima opšteg uzbuđenja ludilo, kao zaraza i hitar plamen, ide od sobe do sobe, od čoveka do čoveka, i prenosi se sa ljudi na životinje i mrtve stvari [...]. Upravnik i njegovi ljudi znaju dobro to dejstvo trule i opasne jugovine, izbegavaju sukobe koliko god je moguće, jer su i sami zaraženi i nervozni, čuvaju kapiju, pojačavaju straže i – čekaju da jugo prestane. Oni znaju dobro, iz iskustva, da bi svaki pokušaj da se »uspostavi red« bio i opasan i nemoguć, jer nit' ima koga da to izvrši niti bi iko poslušao. A kad zdravi severni vetrovi zaista nadvladaju jugo i kad se malo razvedri, sunce grane i vazduh pročisti, hapsenici se u gomilama raspu veselo po dvorištu, sunčaju se i šale i smeju, kao prezdreveli bolesnici ili spaseni brodolomci, a sve što je bilo za ona dva-tri dana predaje se lako zaboravu.” I. Andrić, *Prokleta avlija*, Sarajevo 1988, s. 24–25.

powieści zatytułowanej *Crni smješak*, ostatniej części “trylogii egzystencjalnej”, odkrywa

przed nami jeszcze jeden rodzaj *juga*, suche *jugo*: „Gotovo čitav dan duvala je i danas „suha jugovina” – kako se ovdje naziva ovaj vjetar. Tako ga zovu, jer ne donosi kišu. Čudan osjećaj budi u meni taj vjetar; rekao bih da se u meni otkriva neki romantični osjećaj beskrajsnosti”²³⁸. Okazuje się, że pozbawione “mnóstwa drobnych kropelek wody” *jugo* miast zwięzać tym razem wyrażoną wprost przestrzeń wewnętrzną, psychologiczną człowieka (choć najczęściej przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna są często ze sobą powiązane, jedna przechodzi w drugą a wytyczenie granicy pomiędzy nimi jest niemożliwe) czyni coś przeciwnego, rozbudowuje ją, rozciąga w nieskończoność.

Jugo pojawia się w wielu utworach jako czynnik oddziałujący na stan duchowy narratora i postaci. Motyw ten uległ w wysokim stopniu uschematyzowaniu, topizacji. Możemy nawet mówić o wykształceniu znaku quasi-topicznego *juga* jako wiatru wywołującego melancholijno-nostalgiczne²³⁹ stany psychiczne zarówno postaci, jak i narratorów, opowiadających o swoim lub czyimś złym samopoczuciu spowodowanym przez *jugo*. Towarzyszy temu określone modelowanie przestrzeni świata przedstawionego, które polega na jej zawężaniu, zamykaniu, ograniczaniu człowieka przez niewidzialne przecież bariery. Świadomość skonwencjonalizowania tej funkcji wiatru południowego, być może oznaka jej wyczerpania, dochodzi do głosu w opowiadaniu Slobodana Novaka *Južne misli*. Już sam tytuł niesie ze sobą dwuznaczność, gdyż *južno* może wskazywać zarówno na stronę świata jak i rodzaj wiatru. Gra słów pojawia się jeszcze dwukrotnie, gdy narrator mówi że jest „vrijeme široko. Vrijeme južno”²⁴⁰. *Široko* w tym wypadku albo odnosi się do przymiotnika szeroki, albo do wiatru południowego *široko*. W kontekście całego opowiadania nabieramy pewności, że w obu przypadkach chodzi o wiatr.

Jugo w opowiadaniu Novaka odgrywa rolę kluczową. Jest tym elementem przestrzeni

²³⁸ P. Šegedin, *Crni smješak* [w:] idem, *Crni smješak. Pripovijetke. Putopisi. Čovjek u riječi*, sv. 2, pr. D. Jelčić, PSHK, Zagreb 1977, s. 40.

²³⁹ Oprócz melancholii i nostalgii wiatry rodzą, bo przecież nie jest to wyłączna specjalność *juga*, takie stany uczuciowo-emocjonalne, jak: przygnębienie (*tjeskoba*), *splin*, *notturmo*. Przykładem tego ostatniego określenia dla, jak się wydaje, bardzo podobnego rodzaju stanu świadomości, niech będzie fragment wiersza *Notturmo*, tym razem hiszpańskiego poety Diego Valeri, w tłumaczeniu Drago Ivaniševicia: „Sad je moja krv poput vjetra / koji ispunja rasutim kricima i pjesmom / noć beskrajno praznu / ispod zvijezda što kruže”. D. Valeri, *Notturmo*, przeł. D. Ivanišević, „Mogućnosti” 1966, br. 2, s. 140.

²⁴⁰ S. Novak, *Južne misli* [w:] idem, *Sabrana djela. Južne misli*, Zagreb–Ljubljana 1990, s. 66; Po raz pierwszy opowiadanie to zostało opublikowane w splickim czasopiśmie „Mogućnosti” (1956, br. 12). Cytowany fragment pochodzi z najnowszego wydania, składającego się z 6 tomów, dzieł zebranych Novaka. *Južne misli* znajdują się w części, zawierającej szeroki wybór opowiadań, autora powieści *Mirra, zloto i kadzidlo*, a metaforyczny tytuł

świata przedstawionego, który wywołuje u narratora filozoficzną, utrzymaną w duchu egzystencjalizmu, zadumę nad istnieniem. Ta właściwość wiatru została poddana stylizacji parodyjnej. Przedmiotem opisu nie jest sam wiatr, lecz skarykaturalizowany sposób oddziaływania *juga* na psychikę człowieka. Rozmyślający pod wpływem wiatru, przedstawiony w ironicznym²⁴¹ świetle narrator powiada:

Kada je jugo tako jako da se može reći: staršno jugo, moram hodati kao da se uspinjem uz brijeg. Jer obično idem protiv vjetra, ako se može. I hoću da mislim nešto junačno. Junak u filmu najčešće je oćajan kad ide protiv juga. Čak se ispočetka ne zna neće li se strovaliti u kakvu provaliju, da skonča. Meni se kosa, eto, slaže s kosom tragičnog junaka. Također ovratnik. Ali, premda je sve slično, i premda jugo izgleda kao inspiracija, ne mogu ja i ne mogu ničim biti obuzet. Ne. Ili, na primjer, da što mislim. Ma kakvi! Jedino sam malo tronut [...]. Sve te južne misli dođu usput, a da se i ne misli. Ne misli čovjek ništa, a opet, zapravo, misli ovo, pa misli ono ... i tako²⁴².

Poza samym oddziaływaniem wiatru na psychikę człowieka, stylizacji parodyjnej został poddany „sposób” wypowiedzi postaci. Novak, w ostatnim zdaniu przytoczonego fragmentu, wyolbrzymia nieporadność językową narratora. Przykłady wcześniej cytowanych wypowiedzi pokazują, że wiatr południowy zakłóca zdolność logicznego myślenia, uniemożliwia koncentrację. Znajduje to również odzwierciedlenie w języku. Zdania, podobnie jak myśli, są niedokończone, często urywane, wypełnione powtórzeniami.

Jeśli chodzi o wilgotność, to „suha jugovina” podobna jest do zimnego, gwałtownego, również suchego, wiatru, *bury*. Oba wiatry porównuje Momčilo Popadić w wierszu *Naprosto je jugo*:

[...]naprosto je jugo,
a ja sanjam buru, čiste maestrale,
sanjam ono bistro, hoću ono drugo²⁴³.

Najczęściej towarzyszą jej następujące epitety: *silna, mahnita, bijesna, studena, vedra*. *Bura* w przenośnym znaczeniu to jakieś ważne wydarzenie (wojna, rewolucja itp.), coś, co wywołuje w człowieku wzburzenie, niepokój, rodzi namiętności. Przymiotnik *buran*, oprócz

interpretowanego tutaj utworu wykorzystano do zatytułowania całego zbioru.

²⁴¹ Postawa ironisty jest zresztą typowa dla Novaka. To jego sposób patrzenia na świat. Pisarz ukazuje w ironicznym świetle zarówno bohaterów swoich powieści, jak i ich narratorów. Ironiczny stosunek zachowują względem siebie również postacie utworów Nehajeva. Także w powieści *Mirisi, zlato i tamjan* wiatr południowy i jego oddziaływanie na psychikę człowieka zostaje podsumowane ironiczną uwagą narratora. „– Ah, pusti je – reče Draga – čitav dan gnjavi kad je jugo! [...] / - Po jugu se razmišlja. A i ne pomaže baš. / Ne pomaže ni po buri, mislim u sebi”. S. Novak, *Mirisi, zlato i tamjan*, Zagreb 1974, s. 17–24.

²⁴² S. Novak, *Južne misli*, op.cit., s. 74–75.

²⁴³ M. Popadić, *Naprosto je jugo*, „Mogućnosti”, Split 1986, br. 4–5, s. 289.

odniesienia do wiatru, oznacza również jakości: gwałtowny, niespokojny, pobudzony, gromki, niepohamowany, burzliwy.

Po motyw *bury* sięgali: realista Vjenceslav Novak i naturalista – Josip Draženović²⁴⁴. Obaj, przynajmniej przez część swojego życia, związani byli z Senjem²⁴⁵, który znany jest z często goszczącej w nim *bury*. Jej sława, którą odzwierciedla funkcjonująca w języku chorwackim fraza *senjska bura*, dociera nawet do najdalszych zakątków Chorwacji m. in. dzięki literaturze. Niektórzy ostrzegają przed nią przybyszów, jak to czyni urodzony w kontynentalnej części Chorwacji August Šenoa, w noszącej znamienity tytuł powieści *Čuvaj se senjske ruke*²⁴⁶. To właśnie w okolicach *grada pod Nehajem*, po jego północnej stronie, ma się znajdować miejsce, skąd zaczyna wiać *bura*. Echa tej legendy odnajdujemy w licznych utworach literackich, między innymi u Vladimira Nazora w poemacie *Medvjed Brundo*: „Gdje

²⁴⁴ Oprócz V. Novaka i Draženovicia, z Senjem i *burą* związana jest także twórczość S. S. Kranjčevića i M. Cihlara Nehajeva.

²⁴⁵ O tym, że Senj ma szczególne znaczenie dla historii literatury chorwackiej końca XIX i początku XX wieku może świadczyć opinia Ivo Frangeša, „sformułowana” przy okazji interpretacji prozy Vjenceslava Novaka: „Zguren podno Velebita, važan po upravnim i javnim ustanovama, Senj je u Novakovo vrijeme bio posve specifična sredina, s posebnim odnosima i mentalitetom, humorom i gorčinom, dostojanstvom i bijedom, s mediteranskom širinom pogleda i u isto vrijeme s upravo nevjerovatnom skućenošću. Sve to rađalo je tipove kakvih hrvatska književnost nije poznavala; sudbine i pojave duboko tragične i koje potpuna provincijalna zaturenost, ponekad, čini bolno komičnim.” Ivo Frangeš, *Realizam [w:] Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 4, Zagreb 1975, s. 430.

Senj, miasto uskoków, hajduków i korsarzy, spełniało w XIX wieku rolę ważnego centrum kulturalnego. Od połowy XVII stulecia jest największym portem chorwackim, który przeżywa na początku XIX wieku okres handlowego i gospodarczego rozkwitu. Traci na znaczeniu wraz z ukończeniem budowy i uruchomieniem linii kolejowej Karlovac–Rijeka, która połączyła Budapeszt z Adriatykiem. Od tej chwili funkcje Senja na Pomorzu zaczyna powoli przejmować Rijeka. Upadek Senja opisuje Vjenceslav Novak w powieści *Posljednji Stipančiči*, uznanej z czasem przez krytykę za najlepszą chorwacką powieść realistyczną. W swoich utworach powraca również do tego tematu Josip Draženović. Początkowo jednak utrata statusu jednego z najważniejszych portów nie osłabia pozycji Senja jako ważnego ośrodka na mapie kulturalnej Chorwacji. „Samo, dok je trgovačko-gospodarski slabio, Senj je jačao kao kulturno središte.” D. Jelčić, *Kranjčević*, Zagreb–Ljubljana 1984, s. 40.

Senj, zamawiając 57 numerów, plasuje się na drugim miejscu, zaraz po Zagrzebiu, jeśli chodzi o liczbę prenumerat „Vijenca”. Dla porównania, do Rijeki przychodzi wówczas 39 egzemplarzy czasopisma, a do Sušaka – 9. Funkcjonują w tym czasie w mieście dwie drukarnie, Huberta Lustera i Marijana Župana, kontynuujące bogate tradycje, które zostały zapoczątkowane już w średniowieczu przez drukarnię glagolicką (1494–1508), najdłużej działającą, jedną z trzech glagolickich drukarni na ziemiach chorwackich.

²⁴⁶ Šenoa kończy swą powieść ostrzeżeniem skierowanym do nieprzyjaciół Chorwatów: „Poput rubina počiva glatko sjajno more; o crnoj obali otoka blišće srebrna pjena, kao galeb krile se morem bijela jedra, i na jugu diže divska ramena pod kristalno, zvjezdano nebo Velebit, oltar hrvatske slobode. A maslinom šapuće vjetrić starinsku pjesmu, šapuće: Čuvaj se senjske ruke! U utrobi gore plamti tajanstveni plamen, govori narod, a piri ga božja ruka; tvrdi se kamen ražari, propne, zadršće, zatreše, zagrmi, a s vrha zaurla bjesomučna bura, i grabi more iz dna, da popraska zvijezde, da tjera lađu tuđinsku od rodnoga kraja. Kroz grmove, jauk i urnebes čuješ starinsku pjesmu bura pjeva: Čuvaj se senjske ruke!

Sine hrvatski! U tvome srcu gori božji plamen, i tvoje grudi su kruti kamen; sine hrvatski, pamti do groba sveta starinsku pjesmu:

Čuvaj se senjske ruke!”

A. Šenoa, *Čuvaj se senjske ruke* [w:] idem, *Zlatorovo zlato. Čuvaj se senjske ruke*, PSHK, knj. 3, pr. Š. Vučetić, Zagreb 1964, s. 355–356.

W twierdzy senjskiej, w osobnej gablocie, mieszczą się najsłynniejsze myśli i legendy o uskokach. Przytoczone jest tam również weneckie powiedzenie, przestroga – „Bog vas čuvao senjske ruke”. W gruncie rzeczy jest to zdanie

je iznad Senja stanak b'jesne Bure"²⁴⁷ i S. S. Kranjčevicia w wierszu *Uskočka elegija*:

„Kamene moj mili, kršne moje gore, / I ti pusta drago, vedre bure leglo”²⁴⁸.

Zarówno V. Novak, jak i J. Draženović opisują *senjską burę*, pędzący ulicami, wpadający do domów, świszczący w kominach i wdzierający się przez najmniejsze zakamarki wiatr. Na pierwszy plan wysuwa się akustyczny aspekt wiatru, który napotykając na wiele przeszkód, gwałtownie zmienia kierunek, przez co ulega modulacji jego monotony i jednostajny „głos”. V. Novak, nazwany przez I. Frangeša melancholijnym chorwackim Balzakiem²⁴⁹, wielokrotnie powraca do motywu wiatru w utworach o tematyce regionalnej, zwłaszcza w cyklu powieści senjskich (*senjski romani*): *Pod Nehajem*, *Posljednji Stipančići*, *Tito Dorčić*. W *Ostatnich Stipančićiach*, powieści uznawanej za jedną z najlepszych chorwackiego realizmu, ukazuje szalejący ulicami miasta żywioł:

A vani je urlala bura. Valprugi se u toj gluhoj noći činilo kao da strašna njezina sila dolazi odnekuda iz sionih visina i groznih dubina, pa se srazila nad zemljom i rastresa se sad bijesno i divlje u tjesne ulice grada. Tu stane sad bolno stenjati i cviliti sad užasno zavijati, dok se opet ne stanji u sitan i oštar piskut, kao da se uvukla u ogromnu cijev, što joj se dugačko grlo suzilo u tanki vrat pa se tu ruši i raspinje i mahnita, dok opet ne izleti oštrom i reskom svirkom i probija se kroz vrisak i izgubi divljim lijetom, hrlo kao munja, negdje nad kipućim morem²⁵⁰.

W tę głuchą noc słyhać tylko wiatr. Opis *bury* V. Novaka, ze względu na sposób obrazowania, ma charakter wyłącznie akustyczny. W tym krótkim przecieź fragmencie została zgromadzona duża ilość onomatopeicznych czasowników (*urlati*, *stenjati*, *cviliti*, *zavijati*) i rzeczowników (*piskut*, *svirka*, *vrisak*), naśladujących odgłosy wiatru. A zatem autor *Ostatnich Stipančićiów* kształtuje typowy obraz akustyczny²⁵¹.

dwuznaczne. Może bowiem chodzić zarówno o uskoków, jak i *burę*.

²⁴⁷ V. Nazon, *Medvjed Brundo* [w:] *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme III*, ur. N. Mihanović, Zagreb 1977, s. 176.

Spotkanie z szalejącym żywiołem opisuje, między innymi, V. Novak w powieści *Posljednji Stipančići*. Po długoletniej nieobecności w domu, Juraj Stipančić przybywa do rodzinnego Senja, wraz z przyjacielem, jak się okazuje później, tylko po to, by wyciągnąć od matki kolejne pieniądze.

„– Biće nam gostom – ponovi Juraj... – Majko, možda će se naći šta za večeru. Ogladnjeli smo kao vuci... Što misliš, po toj buri i zimi drndamo se gotovo čitav dan u kočijama... Moj je prijatelj mislio da je svijetu došao sudnji dan kad nas je onamo u nekim dragama začela pozdravljati naša domaća bura... Doduše, i sâm sam se od toga bijesa odućio.

– Čuo sam pripovijedati o vašoj buri, ali pripovijesti nisu ništa prema zbiljnosti – reče Alfred, nasmjehnuvši jače usta.

– I jače zna duvati – reče skromno još zaplakana Valpruga.

– Naravno... Naravno – reče lijeno zijevajući Juraj – Ja sam, doduše, zaboravio, ali znam da se po našoj pravoj buri ne putuje u kočijama, kako smo mi danas putovali... Dakle, majko, hoće li se naći što za večeru?” V. Novak, *Posljednji Stipančići*, Beograd 1975, s. 159.

²⁴⁸ S. S. Kranjčević, *Uskočka elegija* [w:] idem, *Sabrana djela. Pjesme II*, ur. D. Tadijanović, Zagreb 1958, s. 63.

²⁴⁹ Por. Ivo Frangeš, *Realizam*, op.cit., s. 440.

²⁵⁰ V. Novak, *Posljednji Stipančići*, op.cit., s. 31.

²⁵¹ Motyw *bury* pojawia się u Novaka także w trzeciej senjskiej powieści, *Tito Dorčić*. W utworach Novaka wiatr północno-wschodni ukazuje tylko jedno swoje oblicze – niszczącego, dzikiego, nieokiełzanego żywiołu. „Bura je

Josip Draženović urodził się wprawdzie w Lice, ale w wieku sześciu lat przeniósł się do

Senja, gdzie ukończył szkołę powszechną i gimnazjum. Draženović, którego nazwisko pojawia się zawsze w kontekście chorwackiego naturalizmu, koncentruje się w swoich opowiadaniach na dwóch tematach. Z jednej strony, wpisuje się w tradycję hajducko-tureckiej nowelistyki, z drugiej, kreśli obraz życia w Chorwackim Przymorzu. Jego krótkie formy prozatorskie związane są albo z górzystą Liką, albo z ciasnym Senjem. Opowiadanie *Po buri*, należące do drugiego kręgu tematycznego, rozpoczyna się od ukazania przestrzeni świata przedstawionego, w której centrum orientacji stanowi *bura*. Jest to rodzaj uwertury do dwóch niepowiązanych ze sobą scenek z życia Senja końca XIX wieku. *Bura* stanowi tło (*atmosfera, ambijent*) dla przedstawionych w nich historii, jedna opowiada o przymierającej głodem rodzinie, druga – o stałych bywalcach ulicznych zaułków i zakamarków.

Već nekoliko dana bjesni starim gradom Senjem burni siječanski vihor. Po ulicama bruji i hripi, a gore u zraku, visoko ponad krovova, urla uporno i nejednako, nekuda muklo, potlačeno, kano odjeka bijesu izdaleka. Reć bi da se negdje prelomilo ravnovjesje u uzduhu. Zrak se širokom, dubokom bujicom silovito ruši u vrtoglav na morsku pučinu, te se, uvirući, dube u nju hitrim valovima, pa gine u oblaku visoke, prozirne morske prašine štono otimlje oku unedogled suprotnu krčku obalu. Divno li tamo kuha biserna prašina sred lagašnog, zlaćanog daška dugine boje štono slatko gine na bistroj modrini u svu šir čistoga nebišta! S burnjaka nad starcem Vratnikom nabila se grdna plećata obrvina snježnog oblaćja, crtajući vijugast, snažan luk prema jugu tamo do dogledne okončine velebitskog gorja. Od nje se neprestance otkidaju i baš kao da tale na jasnom nebištu prebrzali ogranci okrajnih maglica, sipajući na vjetar tanke, tvrde iglice snijega. Oskorašnji južnjački snijeg pokrio čitavu okolicu sve do obale te se zadubao u zavjetrinu uskih uličica do na hvat visoko. Samo sivi kameni kukovi po brdinama i čistaci na udaru bure u gradu ostadoše posvema goli **kao da si ih omeo**. Studen zrak, strelovitom brzinom prkoseći snažnoj zraci primorskoga sunca, oštro se zajeda u lice i bije zamjernom, jetkom svježinom.

To slavi bijesan pir glasovita januarska bura „fortunal od Sv. Imena Isusovoga”, od davna pamtivijeka oštra i uporna, što ne jenjava sve do ovoga blagdana. – Po neumolnome obićaju sve

rušila dimnjake, vitlala u zraku teškim dugama kao krpama i čupala iz zemlje s korijenjem stara stabla. Istom deseti dan sinulo je sunce u svoje pravo vrijeme iznad Vratnika, što je bio znak da su se napokon razišli oblaci što bi omotali visoku glavicu i slali ispod svojih mrkih krila u senjsku dolinu bijesnu buru. I plavetno more i nedaleki otoci i sva obala — sve je sijevnulo ispod vedrine milovidnim sjajem u punom zlatnom svijetlu. Mali zamasi bure hladnim, ali savršeno čistim i prozirnim zrakom doimali su se duše kao da je pala neka kruta i zlobna sila i na njezino mjesto stupila blagost noseći izmorenoj zemlji početak i radost”. V. Novak, *Tito Dorčić*, Zagreb 1964, s. 10–11.

Scena wyrwanych przez *burę* drzew i przewracanych kominów powtórzy się raz jeszcze w bardzo podobnej formie, w następującym fragmencie: „Na sam Badnjak udari silna bura, da su dimnjaci padali s krovova a drvlje nosila bura po zraku kao pero”. V. Novak, *Posljednji Stipančići*, op.cit., s. 183.

W innym miejscu opisana została „walka” dwóch wiatrów. „A veliki talasi jugovine dovaljali su se do ruba luke, gdje ih je jedno vrijeme suzbijao vjetar s kraja. U toj borbi dvaju vjetrova prevladala je napokon jugovina, njezini mukli, veliki i tromi talasi valjali su se cijelom pučinom kao nepregledna vojska”. V. Novak, *Tito Dorčić*, op.cit., s. 52–53.

se već njojzi priviknulo, i nebo i ljudi²⁵².

Zacytowany tekst funkcjonuje jako samodzielna i odrębna część opowiadania. Draženović nie ogranicza się, tak jak V. Novak, do ukazania szalejącego ulicami miasta żywiołu, lecz wychodzi poza mury Senja.

W pierwszej części koncentruje się na akustycznej obecności wiatru, który *bruji, hripi, urla*. Dramaturgię „wietrznego” spektaklu prezentuje figura słów *gradatio*. Stopniowalny układ trzech czasowników oddaje zmienność natężenia zjawiska. Ważną rolę spełniają w tym fragmencie przysłówki. Czasownik *urlati* moduluje aż cztery: *uporno, nejednako, muklo, potlačeno*. Z rzeczowników pojawiają się dwa, *odjek* i *bujica*.

W drugiej części opisu przedstawiony został pejzaż otaczający miasto, gdzie obecność wiatru śledzimy za pośrednictwem innego zmysłu, zmysłu wzroku. Skutki jego pojawienia się widoczne są w obrazie wzburzonego morza. W ten sposób Draženović, w oparciu o dwa typy doznań zmysłowych, połączył dwa rodzaje modelowania przestrzeni przedstawionej. W rezultacie w pierwszej części, mamy do czynienia z **obrazem akustycznym**, kształtowanym za pomocą czasowników i rzeczowników onomatopeicznych, w drugiej – z **obrazem wizualnym**, zbudowanym poprzez szczegółowy opis przedmiotów i zjawisk przyrodniczych, na które oddziałuje wiatr.

W całym opowiadaniu tylko w jednym miejscu ujawnia się narrator jako skonkretyzowany podmiot obserwacji. Pośrednio czyni to właśnie w opisie *bury*, przez co opis nabiera wyraźnie zindywidualizowanego charakteru (*kao da si ih omeo*). Co więcej, ujawnienie perspektywy narracji polega na bezpośrednim zwróceniu się narratora do styczniowego wichru, jak gdyby był on jakimś bytem myślącym. Być może dlatego Frangeš określa Draženovićowską *burę* personifikacją życia²⁵³. Wydaje się jednak, że związek ten ma charakter metonimiczny.

Jak widać, i V. Novak, i Draženović pozostają wierni poetyce realizmu. Przestrzeń w ich utworach nie spełnia funkcji podmiotowej, motywacyjnej. Z jednej strony – obrazy wiatru służą wzmocnieniu treści utworu, nieprzypadkowo opis *bury* pojawia się w momencie upadku patrycjuszowskiego rodu Stipančićów, z drugiej – jak u Draženovicia, można się w nich doszukiwać pośredniego komentarza odautorskiego i odczytać rozpoczynający opowiadanie opis *bury* jako alegoryczny obraz rzeczywistości pozaliterackiej określonego miejsca i czasu.

²⁵² J. Draženović, *Po buri* [w:] *Budisavljević, Turić, Draženović. Djela*, op.cit., s.246 [pokręślenie LM].

U Draženovicia wszystkie czasowniki, które związane są z wiatrem, mają formę czasu

teraźniejszego. Dla kontrastu (statyczność–ruchliwość) większość pozostałych elementów przestrzeni została „unieruchomiona” przez formy czasu przeszłego („južnjački snijeg pokrio čitavu okolicu[...]te se zadubao u zavjetrinu”). Oprócz czasu przeszłego prostego pojawił się nawet aoryst: „Samo sivi kameni kukovi po brdinama i čistaci na udaru bure u gradu ostadoše posvema goli”.

Z obydwu cytatów wyłania się pewna prawidłowość, charakterystyczna dla opisu wiatru zarówno w utworach prozatorskich, jak i poetyckich, a dotycząca konstrukcji czasu. Otóż bezpośredni opis wiatru wymaga, choćby chwilowego, „zatrzymania” czasu, czyli tzw. spacializacji. Oddać ruch to tyle, co uchwycić teraźniejszość. Dynamiki obrazu nie można przekazać w innym czasie niż w teraźniejszym. Czas musi zostać uchwycony z dokładnością co do ułamka sekundy. Dynamika powstaje dzięki nagromadzeniu czasowników wyrażających jakieś dzianie się. Następstwo kolejnych „czynności” wiatru natomiast „sterowane jest” przez spójniki (*pa*, oraz *i*), a także okoliczniki czasu i miejsca (*dok*, *sad*, *tu*). Pomimo obecności czasu teraźniejszego (ta teraźniejsza chwila ulega rozciągnięciu), opis wiatru nie odbywa się w jednej płaszczyźnie czasowej, lecz dzięki spójnikom zachowana zostaje jego sekwencyjność.

Konstrukcja syntaktyczna opisu wiatru oparta została u V. Novaka i Draženovicia na *enumeratio*. Janusz Sławiński wyróżnił trzy modele semantyczne, „wedle których układają się właściwe opisowi konfiguracje leksykalne”²⁵³. Są to: model lokalizacyjny, logiczno-hierarchiczny i operacyjny. Zadaniem tych modeli jest utrzymanie spójności opisu, narzucenie mu pewnej logiki wynikania, określonej składni. Opis wiatru podporządkowany bywa modelowi trzeciemu, operacyjnemu, o którym Sławiński, między innymi, pisze: „Porządek, w jakim nazwania wyłaniają się w przebiegu deskrypcji, może być traktowany jako swoiste „odwzorowanie” sekwencji działań poznawczych. Raz będzie to kolejność stadiów spostrzegania zjawiska[...]. Relatywizacja znaczeniowa nazw użytych w opisie do słów i wyrażen oznaczających proces poznawczy – wprowadza do semantyki wypowiedzi opisowej element temporalności, którego nie przewiduje ani model lokalizacyjny, ani logiczno-hierarchiczny”²⁵⁵.

²⁵³ I. Frangeš, wstęp do: *Budisavljević, Turić, Draženović. Djela*, op.cit., s. 217.

²⁵⁴ J. Sławiński, *O opisie* [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 3, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 160.

²⁵⁵ Ibidem, s. 162.

Enumeratio w opisie wiatru w *Ostatnich Stipančiciach* i *Po buri* polega na wymienianiu

kolejnych cech tego zjawiska. Obejmuje czasowniki (u Novaka *bura urla, cvili, stennje i zavija*), rzeczowniki (*piskut, svirka, vrisak*) i przymiotniki (*bujica duboka i široka*).

W kwestii oddziaływania wiatru na psychikę człowieka, funkcji, która jakże istotną okazała się w przypadku *juga*, daje się zauważyć, w porównaniu do wiatru południowego, istnienie mniejszego i zupełnie odmiennego wpływu *bury* na stan umysłu człowieka. W powieści V. Novaka, *Pod Nehajem*, Hadaček, który zdążył już przywyknąć do *bury*, opowiada niedawno przybyłemu do Senja Hungerowi, w jaki sposób na początku jego ciało i duch reagowało na wiatr.

Ja sam joj se priučio, ali kad sam došao u ovo gnijezdo, bilo mi je da poludim; jakih sam živaca, ali do bijesa! Nijesam si mogao naći mjesta. Ja sam ju poredio s đavlima; činilo mi se, kao da živim u beskonačnoj borbi proti zlobnoj, bijesnoj i slijepoj sili, koja se survała na me sa svih strana! Taj šum, trijesak, fjuk, rušenje – sve bi ozvanjalo po dva dana u mojim živcima – a sad, prijatelju, spavam sve slađe, što joj se jače razmašu krila²⁵⁶.

W całości *burze* poświęcony został jeden z zapisów pamiętnika Đuro Andrijaševicia. I choć jest on już kolejnym cytowanym opisem *bury*, to jednak, w odróżnieniu od realistycznych, wyraźnie zaznaczono w nim perspektywę postaci. Nadaje ona opisowi subiektywny charakter i powierza mu funkcję budowy portretu psychologicznego postaci (w tym samym celu zostało wykorzystane przywołane wcześniej *jugo*). We fragmencie tym odczytać można zapowiedź końca bohatera *Bijegu*. Z czasem przekonujemy się, że Andrijašević nie jest tą osobą, która będzie mogła sprostać wyzwaniu, jakie rzuca człowiekowi *bura*:

Bura je nešto više i ljepše. Udara te u obraze, upire ti se o rame, guši ti dah, ne da ti naprijed. Bori se! – kao da ti veli njen zvižduk. I korak po korak moraš da joj otimaš pravo, dok te pusti uz ulicu. A nije gotovo nikad tako bijesna, da ne bi poštovala tvoje snage i srčanosti: upri i doći ćeš na drugi kraj.

Samo ne bježi pred njom! Ako se okreneš i pokušaš da trčiš, odmah ti se naruga. Ti – ti hoćeš da se natječeš u brzini s njom koja hrli brže od najpustije lokomotive! Ne kušaj! – Ona te digne kao pero u zrak i baci o zid.

Ona je elemenat za jake i smjele, ne za mudre ni za oprezne. Proti njoj nema štrcaljke ni čamca – ona još gospodari u svom kraju, slobodna kao divljač u prašumi.

A nije ružna, ne prati je ni magla ni taman oblak: nebo je vedro kad duva, i što je vedrije, to veselije slavi ona svoj pir.

Meni živahnije teče krv kad je osjećam. Velika je i ponosna; a ne prezire nas. Jedino je za sebe

zadrżala neke kutove kud ne smiješ da stupiš nogom.

Ima poslovice da se rađa u Senju. Meni se čini da je ovdje u mladosti, u prvoj snazi²⁵⁷.

Wydaje się, że adriatycki wiatr północny, nazywany w starożytności Boreaszem, działa zgodnie z bezwzględny prawem natury. Eliminuje słabsze jednostki i niszczy to, co nie potrafi sprostać jego impetowi. Jeśli człowiek mu nie ulegnie, rodzi w nim siłę, ducha do walki i zdolność stawiania czoła wszelkim przeciwnościom²⁵⁸. Jeśli się podda, jeśli wiatr złamie człowieka – co też spotyka bohatera *Bijegu* – musi się on liczyć z najgorszym. Andrijašević popełnia samobójstwo, rzucając się nocą w morze. W ten sposób *bura* tworzy ramę kompozycyjną utworu. Pojawia się na początku jako zapowiedź czekającej bohatera powieści walki o życie, którą *notabene* wiatr rozstrzygnie na swoją korzyść. W symboliczny sposób *bura* zabiera ze sobą ciało zmarłego: „Al lešine mu nigdje nisu našli, valjda ju je *bura* odnijela prijeko u strani kraj”²⁵⁹.

Budowa modelu przestrzeni literackiej w utworach poetyckich przypomina tę z utworów prozatorskich, ale liryka, posługując się obrazem kształtowanym przez metafory, dysponująca większymi aniżeli proza możliwościami w zakresie rytmizacji wypowiedzi, wprowadza wiatr w nowe konteksty, reinterpretuje ustalone znaczenia. Wiatr jest szczególnie

²⁵⁶ V. Novak, *Pod Nehajem i druge pripovijetke*, Beograd 1951, s. 62.

²⁵⁷ M. Nehajev, *Bijeg*, op.cit., s. 56–57.

²⁵⁸ W wierszu Mata Baloty okazuje się, że również *jugo*, jak do tej pory znane raczej z destrukcyjnego wpływu na kondycję psychiczną i fizyczną człowieka, może przekazywać niektórym ludziom pozytywną energię. Potrafią to wykorzystać tylko nieliczni. Do kręgu „wtajemniczonych” należą ludzie związani z morzem, między innymi marynarze.

„Kad tako prid zimu, more, si puno jada, / sve biži od tebe. / Ni viditi nideri gospodske kostime, / ni fine kapeline. / Sve ča je prisno, slabo i prez srca, / sad od tebe zebe. / I kad drivo od jarboli i pinuni puca / samo junaki, kin delo ni parada, / biju se s tobon, prez straha od vitra, dažda i grada. / Sve su jahte se skrile, svih je športisti nestalo, / plaže su prazne, pusto i golo je žalo. / Sad samo putuju mornarske bracere, / mučno prolaze kroz dažde i nevere. / Za malo palente, za ridak šoldin, / riščaju na jugo, podnose grbin. // Kad jugo zakuha, more grede sve bliže, / visoko se diže, sve do vrti dosiže, / i meni postaje draže i milije, / kad šumi prez mira, i daž po njen lije. // Kraj mora, i na moru ustaju tad samo njegovi / i ja bin rad biti sad s ocon na provi, / da čujen mu glas, kako zapovida i psuje. / Lip je život samo ontar, kad se prez straha žrtvuje”. M. Balota, *Jugo* [w:] *Korablja začinjavaca*, op.cit., s. 242–243. (*ka–kao, banda–strana, bok broda, biž–bježi, nideri–nigdje, kapeline–ženske šešire, prisno–prijesno, mekano–pinun–donje drvo, o koje se razapinje jebro, kin–kojima, palenta–žganci, ustaju–ostaju, prova–pramac, ontar–onda*) Brakujące pierwsze dwie strofy tego wiersza zostały już zacytowane w rozdziale II.

Bohaterem wiersza Baloty jest właśnie wiatr południowy *jugo*, do którego zwraca się podmiot liryczny – za pośrednictwem zaimka osobowego „ty”. Ustanawia to bliską więź pomiędzy wiatrem i człowiekiem. Mijo Mirković często wplata do swoich utworów wątki autobiograficzne. Jego poezja ma wybitnie intymny charakter. Takim wspomnieniem przeszłości jest, na przykład, wiersz *Mladost*:

“Lipa mladost moja / na brodih zgojena, / po burah uresla, / z morem zalivena. // I svakega dana / na moru zibana, / z vitron uspravana, / z nebon pokrivana. // More mi je dobro / kako dobra mati, / a vitri su vazda / lipi moji brati”. M. Balota, *Mladost* [w:] Pavić, Balota, Ljubić, Gervais. *Izabrana djela*, pr. M. Franičević, PSHK, Zagreb 1973, s. 147. W nim również wiatr, tym razem *bura*, łączy się ze wspomnieniem dzieciństwa i młodości, której, jak się, okazuje nieodłącznym towarzyszem był wiatr.

²⁵⁹ M. Nehajev, *Bijeg*, op.cit., s. 149.

Znakomicie o podobnej funkcji wiatru pisała Dorota Siwicka: „Wiatr, wcielenie destrukcyjnych sił natury, rozdmuchuje bowiem nie tylko ślady życia, ale także ślady po śmierci – mogiły zmarłych”. D. Siwicka, *Romantyzm 1822–1863*, Warszawa 1995, s. 48.

ważnym tematem w poezji dialektalnej. Stąd większa część przykładów zostanie zaczerpnięta właśnie z utworów napisanych w dialekcie czakawskim.

W wierszach koncentrujących się na warstwie opisu i budujących obraz poetycki wiatru najważniejszą rolę odgrywa rytm, który powtarza, naśladuje rytm naturalny wiatru²⁶⁰. Jedną z ciekawszych kreacji „wietrznego” modelu przestrzeni odnajdujemy u poety czakawskiego, Drago Gervais’a. To autor dwóch sonetów (*Burin* – francuski; *Jugo* – włoski) poświęconych wiatrom²⁶¹. Obydwa sonety zostały napisane symetrycznym dwunastozgłoskowcem, z cezurą po szóstej sylabie. Rozkład rymów jest nietypowy, stanowi zachwianie modelu sonetu tak włoskiego (abba abba cdd cee), jak i francuskiego (abbba abba cddc ee). Są to rymy parzyste niewykazujące tendencji do powtórzeń (stąd duża liczba rymów w ogóle, w *Jugo* 6 – aabb ccdd eef fdd, w *Burinie* 7 – aabb ccdd eeff gg, a właściwie 9, po uwzględnieniu 2 rymów wewnętrznych: wers 2 i 3 ledeni – se peni oraz wers 5 i 7 maše – skače), poza jednym wyjątkiem (*Jugo*), na końcu drugiego tertrastychu i drugiej tercyny (w całości powtórzony wers), a więc w zakończeniu pierwszej i drugiej części utworu, według tradycyjnego podziału sonetu na część opisową i refleksyjną. Fakt obecności tylko parzystych rymów sprawia, że tempo wiersza staje się „skoczne”, urywane.

Rytmizacja obu sonetów Gervaisa wykazuje określoną prawidłowość. Kombinacja metrum trocheicznego i amfibrachicznego oddaje zmiany nasilenia podmuchów wiatru, przyspieszając (trochej) lub spowalniając (amfibrach) rytm wiersza. Często następuje przeplatanie przy tym kolejności metrum. W sonecie *Burin*, w pierwszej strofie, każdy wers składa się z dwóch amfibrachów i trzech trochejów. W strofie drugiej, poza pierwszym

²⁶⁰ Odwołuję się w tym miejscu do typologii i rozróżnienia rytmów Henri Moriera. Podzielił on rytmy na naturalne (powroty komet, cykle pór roku, następstwo dnia i nocy), fizjologiczne (uderzenia serca, oddech) i sztuczne (muzyka, poezja). H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1975, s. 933. Pisał o tym Adam Dziadek w artykule, *Starość rytmu, rytm starości* [w:] *Starość*, pod red. A. Nawareckiego i A. Dziadka, Katowice 1995, s. 15–19.

²⁶¹ Gervais kontynuuje bogate śródziemnomorskie tradycje sonetu: „Mediterransku tradiciju pravilnog soneta, koja se u hrvatskoj književnosti nastavila do naših dana, stvorili su A. Tresić Pavičić, M. Begović, V. Nazor, B. Lovrić i I. Vojnović”. S. Petrović, *Stih* [w:] *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, pr. Z. Škreb, A. Stamać, Zagreb–Ljubljana 1986, s. 310.

Svetozar Petrović mówi o dwóch tendencjach rozwojowych sonetu w nowożytnej literaturze chorwackiej. Jedna z nich zachowuje jego klasyczną formułę, „mediteranska tradicija uglačanog soneta”, a wśród jej przedstawicieli znajdują się nie tylko pisarze ze śródziemnomorskiej części Chorwacji (między innymi G. Krklec, I. Goran Kovačić, O. Delorko). Druga modyfikuje i oddala się od utrwalonych wzorców, a reprezentowana jest głównie przez pisarzy kontynentalnej strefy, choć na pewne odstępstwa formalne pozwalali sobie również poeci nadadriatyccy, na przykład V. Nazor. Największy wpływ na zmiany klasycznego sonetu wywarł A. G. Matoš, który podważył jeden z podstawowych wyznaczników sonetu, izometrię. Mówi się wręcz o matošowskim i postmatošowskim sonecie (*matoševski* i *postmatoševski*). Obok Matoša, ten – w pewnym sensie eksperymentalny, nurt reprezentowali Lj. Wiesner, A. Cesarić, I. Kozarčanin, T. Ujević, a utwory M. Krleży umieszcza się gdzieś pomiędzy obiema liniami rozwojowymi. Por. *Ibidem*, s. 307–312.

wersem w całości złożonym z trochejów, zostaje odwrócona ta kolejność, i tak – na początku

– mamy trzy trocheje, a na końcu wersów dwa amfibrachy (wers 6 i 7; ostatni wers w drugiej strofie to na przemian amfibrach z trochejem). W dalszej części sonetu przeważa wers trocheiczny. W połączeniu z amfibrachem, pojawia się na końcu ostatniego wersu trzeciej strofy i na początku ostatniego wersu kończącego sonet dystychu.

A danas po more junak mladi jaši,
to burin ledeni po Kvarnere praši,
i konjić se peni, od veselja rže,
pa leti po more i od streli brže.

Sabjun junak maše, oblak crni tira,
po valićeh mićeh mu konjić prebira;
onput sopet skače i leti kot strela,
vas Kvarner danas je jedna pena bela.

Jedna pena bela i veselje velo,
kad je nebo čisto kako žensko telo
i kot sanja lepo, more polje modro
po ken vetrić skače veselo i bodro.

Još galebi jato nad valićeh kruži,
padaju na more kako bele ruži²⁶².

Sonet *Jugo* wykazuje podobną regularność. Przeważa w nim wers trocheiczny, ponownie przeplatany amfibrachem (wers drugi, czwarty, siódmy i trzynasty – identycznie brzmiące i wers ósmy, dziesiąty i dwunasty). W porównaniu z *Burinem* pojawia się w nim zdecydowanie więcej trzysylabowych amfibrachów, dominujących zwłaszcza w wersie dwunastym i trzynastym. W ostatniej strofie dochodzi do szczególnie wyraźnego kontrastu rytmicznego. Po dwóch amfibrachicznych wersach następuje kończący sonet trocheiczny wers, pełniący w tekście rolę pointy (został dzięki temu wyeksponowany czasownik „płacz”). Rytm naturalny *juga*, naśladowany przez metrum sonetu, składa się z rzadszych, ale dłuższych uderzeń wiatru. Częstszy amfibrach, przy jednakowej długości wersu, oznacza mniejszą liczbę dłuższych, bo trzysylabowych stóp akcentowych w wersie.

Júgo po Kvarnêre brêg za brêgom vâja
hita ga na grôti, nazada prihâja,

²⁶² D. Gervais, *Burin* [w:] *Korablja začinjavaca. Antologija čakavske poezije*.op.cit., s. 134.

kako div se peni; sve va jâde velen
vâjaju se brêgi po Kvarnêre cêlen.

Kako mrâki crni ki v sebe smrt nôse,
sûžnji va verigah ki za milost prôse,
i kijanû, i mólé, i kričé, i plâču ...
v jûge po Kvarnêre crne seni skaču.

Sûžnji va verigah ča j'ih môre zêlo,
galeôti to su, môre grôbjelo,
va ken kôsti njihe riban mórskén svête.

To u galeôti ča danas se prête,
i kijanû i mólé, i kričé, i plâču,
to su seni njihe ke danaska plâču²⁶³.

Niewątpliwie na kształt sonetu *Burin* wpłynęły cechy samego wiatru. Prędkość, siła energia, pewnego rodzaju spontaniczność, brak logiczności (jeśli można mówić o logiczności wiatru) kojarzyć się mogą tylko z młodością. Nie dziwi zatem napotkana w tym wierszu personifikacja wiatru jako młodego jeźdźcy. Bawi się on swoją siłą, cieszy go sama w sobie. Nie jest więc niszczycielska. Jest przejawem radości, mocy, służy raczej zabawie, „biciu morskiej piany”, odsłanianiu błękitu nieba. Zastosowane w wierszu porównania mają na celu wzmocnienie wyrazu piękna i czystości (*kako žensko telo, kako bele ruži*), oddanie dynamizmu (*kot strela*).

Gwałtowniejszemu od *burina jugo* towarzyszy zupełnie inny obraz literacki wiatru, który zostaje także poddany personifikacji. Tym razem wiatr „wciela się” w postać rozjuszonego olbrzyma. W sonecie *Jugo* wiatr południowy spełnia funkcję retrospektywną. „Obejmuje” wspomnieniem dawne czasy, gdy po Adriatyku pływały jeszcze galery, na których niejednokrotnie galernikami byli Słowianie. Podmiotowi lirycznemu odgłosy wiatru przypominają jęki i krzyki galerników pogrzebanych w morzu. Czarne zjawy i płaczące cienie, błakające się po zalewie kwarneckim – odbicia świetlnych refleksów – to duchy zatopionych we wrakach ludzi.

Hvaranin Marin Franičević, początkowo publikujący swoje czakawskie wiersze z klauzulą *škojanska lirika (škoj–otok)*, liryka wyspiarska, opozycję między *jugo* i *burą*

²⁶³ Idem, *Jugo* [w:] Pavić, Balota, Ljubić, Gervais. *Izabrana djela*, pr. M. Franičević, Zagreb 1973, PSHK, knj. 105, s. 340. *Vaja–valja, sve va jade velen–u bijesu velikom, mraki–aveti, kjanu–proklinju, zelo–uzelo, prete–prijet*

realizuje w warstwie brzmieniowej swych wierszy. Zauważył to Nikica Kolumbić, w artykule na temat czakawskiej poezji Franičevića, opublikowanym w związku z ukazaniem się nowego zbiorku wierszy poety, *Vitar u korenu*:

Ovom prilikom istaknut ćemo još jednu pjesnikovu osobinu – njegov smisao da ritam upotrebi kao funkcionalan element pjesme. Tako na primjer u pjesmama „Bura” i „Šiloko”, u kojima se koristi tradicijama staroga hrvatskoga stiha, ritam predstavlja značajnu komponentu. Naizmjerni osmerac i sedmerac u trohejskom ritmu najpogodniji su stihovi da pobude dojam snažnih refula, onih trzaja što se za vrijeme bure brzo redaju jedan za drugim:

Zvižje bura nad grundáljih,
iskre nosi uz komín,
ispod pločih se uzvije,
i júši se put višín.

Naprotiv, u drugoj pjesmi dvanaesterac u anapestu i amfibrahu dočarava nam ritam šiloka, južnoga vjetra, čiji široki zamasi dulje traju i tjeskobno djeluju:

Uzjúši se jugo uvar kúć i pútiñ,
iznad dôciñ prôjde mokrinóm i hlôpon,
dvi, tri škúre peče oblaka uzvije
i grundale pospe kápjami i slâpon²⁶⁴.

Zwłaszcza wyjątkowe i nietypowe wydaje się użycie anapestu, na temat którego w *Słowniku terminów literackich* czytamy: „U srphrv. poeziji *anapest* ne postoji, osim u neuspjelim eksperimentima”²⁶⁵. Dialekt czakawski daje poecie większe możliwości tworzenia metrum anapestycznego.

Młodszy brat Marina, Jure Franičević-Pločar, w wierszu *Bura* również poprzez organizację rytmiczną oddaje charakter tego gwałtownego, znanego z krótkich i porywistych uderzeń wiatru. Ten siedemnastowersowy wiersz, pozornie wolny, składa się ze zdecydowanej większości krótkich wersów (w sumie 14; 6 pięciosylabowych, 6 czterosylabowych i 2 dwusylabowych) oraz trzech wersów dziewięciosylabowych. Najważniejszym środkiem stylistycznym zastosowanym w wierszu jest przerzutnia, która pełni przede wszystkim funkcję intonacyjną. Pojawia się pomiędzy 1 i 2, 3 i 4, 5 i 6, 7 i 8

se, sužanj va verigah-galeot.

²⁶⁴ N. Kolumbić, „*Vitar u korenu*” poezije Marina Franičevića, „Mogućnosti”, Split, 1965, br. 1, s.92. Pozostałe dwie strofy wiersza *Šiloko* brzmią: „Plime se podvignu. Priko sik narestu. / I usvud po fužih ča ih more plače / hučidu i buču. Drugi usri buška / a sve bili jančić do u škripe skače. // Tučedu maškini – dlani kako kora / od gruba gluhača – zaškuridu dani, / munje zasvitlidu. Vitar škuron udre, / obali travesu iz žice na lantani”. M. Franičević, *Šiloko* [w:] *Korablja začinjavaca*, op.cit., s. 203. (uvar–povrh, docih–dolaca, škure–kapci, oblaka–oblaka, grundal–streha, sika–morski greben, stijena, fuža–procjep, usjeklina, šupljina, durnjit–tutnjiti, bušak–šuma, škrip–zemlja između kamenja, tučedu maškini–udaraju krampi, gluhač–vrsta smreke, zaškurit–potamnjeti, travesa–pregača)

²⁶⁵ Rečnik književnih termina, op.cit., s. 28.

wersem. Po zlikwidowaniu przerzutni okazuje się, że powstałe w ten sposób cztery

dziewięciosylabowe wersy (zamiast ośmiu) tworzą syntaktyczną całość, zarówno pod względem rytmicznym (toniczno-sylabiczna izometria, amfibrach plus trzy trocheje), jak i syntaktycznym oraz semantycznym. Rozbicie przerzutnią buduje charakterystyczny, nagle urywany, powtarzalny rytm. Powraca on w wierszu po dwóch „przestankowych” wersach (9 i 10). Na ogromną dynamikę obrazu wpływa również duża ilość czasowników, co najmniej jeden w każdym wersie (oprócz wersu ostatniego). Jeśli ten rozsypany utwór, być może właśnie przez *burę*, spróbowałibyśmy „poskładać”, otrzymalibyśmy, zadziwiającą regularny, dziesięciosylabowy wiersz, składający się z 9 wersów dziewięciosylabowych i jednego wersu czterosylabowego, który czyni jeden wyraz – *iznenada*, najważniejszym słowem w całym wierszu.

Sve jače plače
niz kanale
i goni bičem
bijele vale
da u smrt skaču
na obale.
Ježe se borja
niz primorja.
Prostori šire svoje grudi.
A ljudi lome svoje osi
dok bura kosi
kosi
kosi
i zube rubi
bijelo cvate
posrće, jeca, kleca, pada
iznenada²⁶⁶.

Franičević-Pločar w utworze tym posłużył się oryginalną metaforą, przedstawiając *burę* w figurze Tańca Śmierci. Średniowieczny Taniec Śmierci jest charakterystycznym dla tej epoki plastycznym i literackim wyobrażeniem, przypominającym człowiekowi o nietrwałości wszelkich dóbr, a przede wszystkim doczesności życia ludzkiego. Tak makabryczne ujęcie śmierci jest dla Huizingi wielką koncepcją kulturową późnego średniowiecza²⁶⁷. Dzięki

²⁶⁶ J. Franičević-Pločar, op.cit., s. 81.

²⁶⁷ „Nigdy żadna epoka nie wpajała nikomu raz po raz z taką siłą myśli o śmierci, jak czynił to wiek XV. W życiu ówczesnym nieustannie rozbrzmiewa wołanie *memento mori*. J. Huizinga, *Jesień Średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstępem opatrzył H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1996, s.168. Por. także rozdział XI tej

oryginalnej metaforze (*bura* jako personifikacja śmierci), odsłania się dodatkowy wymiar

wiatru, bezwzględnej konieczności. Utożsamiony ze śmiercią, prezentuje jej nieodłączne atrybuty (kosa), towarzyszy mu jej szyderczy śmiech.

Wiersz *Bura* kończy się słowem *iznenada* – znaczącym tyle, co: nagle, niespodziewanie, nieoczekiwanie. Powróci ono w utworze *Iznenadni vjetrovi*, tym razem w roli wyrażonego wprost atrybutu wiatru. Owa niepewność to immanentna część egzystencji człowieka. Nie ma tutaj znaczenia, czy wiatr symbolizuje śmierć, choć jest siłą, która może ją spowodować. Zostaje zasygnalizowana dwoistość natury wiatru, którego obraz tym razem przekazywany jest przez zmysł węchu. Wskazuje na to pierwsza strofa i opozycyjne jakości zapachów przenoszonych przez wiatr, zimnego śniegu i ciepłej wełny, miododajnego wrzosu i „gorzkiej” wody. Znowu pobrzmiewa w tym utworze powtarzane od wieków *memento mori*, a akcent pada na to, w jaki sposób przeżyliśmy nasz czas. Wiatr może przyjść, by nas rozliczyć z przeszłości, nie tylko z naszych czynów. Nosi w sobie pamięć słów nie tylko „rzucanych na wiatr”, ale także tych wypowiedzianych w złej wierze²⁶⁸. To właśnie od tego zależeć będzie, czy czeka nas śmierć, czy spełnienie młodzięńczych snów i marzeń.

U svojim širokim prsima vjetrovi mogu donijeti
miris kasna snijega, vune, mlada vrijeska
i gorki okus voda.

Vjetrovi mogu doći iz smrti, iz odsanjanog, iz nemogućeg
koje je bilo naše disanje, kad se htjelo moći
da bi se moglo moći.

Vjetrovi mogu doći, mogu nas usmrtiti, mogu nas opomenuti
da se sjetimo riječi
streljanih u usne.

Vjetrovi mogu nenadno doći
i pokucati
na prozore²⁶⁹.

„Kompletny” obraz *bury*, tj. uwzględniający jej wieloznaczność i ambiwalentność, stara się przedstawić w swoim wierszu *Bijela nevjesta*, *genius loci* Jure Kaštelan. Utwór ten opisuje

książki, *Wizerunek śmierci* (s. 168–183).

²⁶⁸ W twórczości Franičevića często pojawiają się reminiscencje wojny. Prawdopodobnie *riječi streljane u usne* to wyroki śmierci.

świat poddany działaniu wiatru. Personifikacja wiatru – kobiety jest bardzo stara i pochodzi z mitologii słowiańskiej. Wiersz Kaštelana prezentuje ludowe wyobrażenia i ludową semantykę wiatru.

Bura nema gospodara. Ona je vladarica proljetnih ptica i latica.
 Jednom rukom otima, drugom dariva. Lice joj je nevidljivo, škura bura,
 ludi znaci. Kad zadimi, ne vidiš ni buru ni more, ni klasje ni trsje.
 Sve svoje znakove, sve plamence, sve konopce, svako jedro, slama,
 Krši, vitla, nosi. Sad crna, sad zelena, pa plamena, pa crvena, pa
 srebrna, modra... Bura zviždi, krši, kida, potapa, jauče, plače, kriči,
 maše rukama, pa govori, pa kune, pa zaklinje... Kida jarbole, nosi
 krovoze, udara u zvona, u orgulje, u pećine, u grobove, buca, valja
 kamenje, vitla prašinu, u dubini, u širini, u visini, žedna pijavica.
 Kad se umije pa se umiri, zovu je reduša, bijela nevjesta.
 Zlo, ako te skobi nad urvinom, a još gore: na moru. Ona kida
 i obnavlja, vraća zdravlje. Bura stvara i razara.
 Kaže se: Daj bože malu buru, a veliko sunce²⁷⁰.

Opis wiatru w wierszu Kaštelana zbudowany jest na zasadzie kontrastu (otima–dariva; kida–obnavlja, stvara–razara). Nagromadzenie czasowników ożywia opis, sprawia, że staje się on trójwymiarowy. Temperament, charakter żywiołu „odmalował” poeta kolorami. To barwy świetnie oddają ambiwalentną naturę *bury*, jej zmienność. Od czarnej, symbolizującej śmierć i zniszczenie do białej, oznaczającej niewinność, czystość. Wers pierwszy stoi w opozycji do ostatniego. Okazuje się jednak, że istnieje Ktoś, do kogo można zwrócić się z prośbą o jej okiełznanie. *Bura* to miejsce magiczne (*genius loci*). Odsyła do określonej przestrzeni i jest jej znakiem.

„Krwawy”, poetycki obraz przestrzeni, w której centrum orientacji stanowi *bura*, ukazał

²⁶⁹ J. Franičević-Pločar, *Iznenadni vjetrovi*, „Mogućnosti” 1959, br. 1, s. 20.

²⁷⁰ J. Kaštelan, *Bijela nevjesta, genius loci* [w:] *Kad ptice nestaju* [w:] idem, *Krilati konjanik. Izbor*, pr. B. Donat, Zagreb 1991, s. 229.

Wiersz ten znalazł się również w antologii poezji chorwackiej Tonko Maroevicia, *Usklićnici. Četvrt stoljeća hrvatskoga pjesništva 1971–1995*, Zagreb 1996, s. 30.

Bez cienia wątpliwości, z poetyckim, noszącym indywidualne piętno, obrazem wiatru spotykamy się w znacznie wcześniejszym wierszu *Krv i bura* (1957): „Razrezao sam žile na ostrum staklu sna. / U mojoj krvi zrcale se nebesa. / Ovdje na Balkanu, na Savi, na Jadranu / I gavrani su siti mesa. // Ogledala strave ukažite sliku / Bez uža oko vrata. / Krv, krv, krv moja vrišti / U ovoj zemlji Hrvata. // Otvorio sam žile i svojih riječi / Krvavo sjemenje. / Zviždi, šiba, udara bura. / Ječi kamenje”. J. Kaštelan, *Krv i bura* [w:] *Malo kamena i puno snova* [w:] idem, *Krilati konjanik. Izbor*, op.cit., s. 128.

Wiersz Kaštelana, mającego w swej biografii artystycznej epizod nadrealistyczny, jest doskonałym przykładem, jak rzeczywistość może przerosnąć najbardziej koszmarny sen. Wtedy, kiedy w rzeczywistość wdzierają się kosmary z najgorszych snów, kiedy przeraża ona to, co się w nich dzieje, człowiek traci orientację. Dwie rzeczywistości przenikają się, dopełniają. Sen nie przynosi ukojenia, a rzeczywistość jest tylko jego przedłużeniem. Apokaliptyczną wizję dopełnia obraz szalejącej *bury*.

w swym wierszu *Bura Šime Vučetić*. W przeciwieństwie do *Kaštelana (Bijela nevjesta...)*,

który dokonuje charakterystyki wiatru, Vučetić przedstawia w swoim utworze sytuację liryczną. Podmiot liryczny jest obserwatorem, świadkiem przybycia z towarem do jakiejś nadmorskiej miejscowości ludzi z *zaleđa*, z którymi Pomorzanie utrzymują kontakty handlowe i których nazywają Włachami (*psi i vjetar vlašku kočę; selo plamsa, urla vlašćad*). Odbywa się to w czasie jednego z wietrznych dni, co właśnie stanowi przedmiot obserwacji i temat wiersza. Vučetić koncentruje się na oddaniu niesamowitego, kakofonicznego hałasu generownaego przez oszalały opisywany świat: przez ludzi, zwierzęta i rośliny. W tym celu zgromadził dużą ilość onomatopeicznych czasowników: *suču, huj (rzeczownik), jauču, hroče, loče, urla* (trzykrotnie powtórzony), *hropci (rzeczownik), laju*.

Kad se kola s purom vuku
zarukavlja crna suču
i huj grize vrat i ruku:
ko da cestom psi jauču
hroče praščad komišluku.

Komišluku praščad hroče
i u glavi ljudskoj gudi,
čovjek gundā, buru loče.
Kao vampir baba ludi,
psi i vjetar vlašku kočę

Pa se belje tusta praščad,
čista žena, kuma bura,
vukodlaci, kenjci, praščad;
gora urla (ura, ura!),
selo plamsa, urla vlašćad.

I dok bura drma, plavi,
nož u grlo do dna bode,
krv ističe i krv davi,
hropci smrtni burom brode
i po šumi i po glavi.

A psi laju iz jazbina,
čista žena, baba grize.
Praščad pada, vre planina,

krv se lije, voda lize,
urla cijela pokrajina²⁷¹.

W wierszu *Jid naravi* podmiot liryczny spogląda na wiatry południowe (*neki šilokali*) z wyraźnym dystansem i w nieco ironiczny, żartobliwy sposób. Najpierw przedstawia je jako przyczynę zachwiania równowagi w przyrodzie. Ludziom wydaje się, że wstąpiły w nią duchy nieczyste (*črni vrag*). Ten niepokój, właściwie wściekłość, furia żywiołu udziela się człowiekowi, który, powodowany złością, zachowuje się, jak gdyby trawiła go gorączka. Staje się nerwowy i agresywny. Jednak w drugiej części utworu (od 5 zwrotki) okazuje się, że ten czarny „diabeł” wszedł po prostu do barometru i cała historia nabiera prozaicznego charakteru, gdyż tak naprawdę wszystko to jest chwilowe i wywołane spadkiem ciśnienia, które, wraz z deszczem, powinno powrócić do normalności.

Kad zapušu digod
niki šilokali
na sve živo črni
vrag se juto svali.

I ti šilokali
šta dižu prašinu
važę, kartu, stinje,
kute i lutinu,

Kuline ti svaru;
život je na puru ...
Kako ti se judi
zagrču i nanjuru:

Ugrizli bi pušu,
jidu se i žeru;
ki u febri čutu
u vitru neveru.

Ulize črjeni
vrag u barometar,
u svakemu kjunu
oblak je i metar.

Žudu daž i vrimе

da se svit opere.
Šabakunun vaja

poć na šij i gere.

Pa ko daž i ćapa
Luku samo čipo,
boje i to! Neka!
Samo da je lipo²⁷².

Jedna z podstawowych właściwości *jugo*, polegająca na deformacji przestrzeni świata przedstawionego poprzez jej zawężanie (i w prozie, i w poezji odbywa się to werbalnie, „sve postaje tijesno i tijeskobno” oraz na poziomie tekstu przez figury słów: powtórzenie, paralelizmy składniowe, anafory), obecna jest również w utworach poetyckich. W wierszu Drago Ivaniševicia, *Jugo s kišom*, przedstawione zostało działanie wiatru południowego – bohatera wiersza, który przygniata dachy i ściany domów, zamyka człowieka w czterech ścianach i budzi w nim strach.

Zavija,
cabla svija.

Mijardu ruk,
mijardu muk,
cilo more tuge,
cilu noć,
dugo, dugoo,
prez pristanka,
oko kuće gre,
po caklinam tuće
i pritišće krov i zide.

Jauče jugo,
mijarda udovic.

Bovani straja u mozgu
i u srcu²⁷³.

²⁷¹ Š. Vučetić, *Bura* [w:] *Šime Vučetić*, op.cit., s. 89.

²⁷² Š. Vučetić, *Jid naravi* [w:] *Korablja začinjavaca*, op.cit., s. 225. (*jid naravi–bijes prirode, digod–katkada, živo–domaće blago, juto–ljuto, važ–limenka, kupe–crepove, lutina–balega, svaru–skuhaju, na puru–luckast, neprirodan, nanjuru–namrgode, jidu se–srde se, neveru–oluju, žeru–žderu, ki u febri čutu–kao u groznici, kjunu–kljunu, žudu daž–čeznu za kišom, šabakunun–mreža, ko–ako, ćapa–zahvati, čipo–malo, boje–bolje*)

²⁷³ D. Ivanišević, *Jugo s kišom* [w:] *Korablja začinjavaca*, op.cit., s. 222. (*cabla–stabla, cakliman–staklima, bovani–kamenje, straja–straha*)

Wiatr przechowuje pamięć słów, zwłaszcza płaczu, żalów. Odzywa się setkami głosów.

Zmysł słuchu narzuca obrazy, skojarzenia. Głośny lament przypomina smutny los ludzi. Wiatr, w połączeniu z deszczem, zwielokrotnia odgłosy. Dudnienie, świsty, szum, które im towarzyszą, odbijają się od ziemi i nieba, „rozpryskują”, rozpadają na wiele pojedynczych (miliard) głosów. W wierszu bardzo ważną funkcję pełnią anafory i powtórzenia, które oddają powtarzalność, kołowanie wiatru, jego monotonię. Wywołuje to w człowieku uczucie strachu i przerażenia, które oddaje metafora „Bovani straja u mozgu / i u srcu” – udosłownione „skamienie ze strachu”.

W zakresie stylistyki wiatr najczęściej ulega animizacji, która bogato czerpie z mitologicznej ikonografii. Reprezentatywnym przykładem wyobrażeń wiatru u starożytnych jest cytowany w pierwszym rozdziale fragment *Metamorfóz* Owidiusza z księgi pierwszej, opisującej potop zesłany przez bogów na ludzi za ich występki, z księgi, w której wiatry ulegają antropomorfizacji – stanowiącej charakterystyczny nie tylko dla wyobraźni znajdującej się pod wpływem wiatru – typ obrazowania poetyckiego.

Wiatr wzburzający morze porównywany jest, na przykład, do pędzącego rumaka (*Dižeš uši, modru grivu! / Konji gazu živu živu.*²⁷⁴). Przedstawienie to zostaje jednak wielokrotnie poddane synekdochizacji (*grive pjene*²⁷⁵). Czasem metaforę tę realizują tylko czasowniki, gdy wiatr *se uzjuši*²⁷⁶ czy *prihaja*²⁷⁷. Doskonałym przykładem wykorzystania mitologicznej ikonografii jest przytoczony wyżej sonet Gervaisa *Burin*. Wykorzystywane są również ludowe wyobrażenia wiatru, na przykład *bury* – ukazującej się pod postacią kobiety.

Wiatr w przestrzeni literackiej dramatu zajmuje szczególnie eksponowane miejsce w dwóch utworach: Ivo Vojnovicia, *Ekvinocijo* i Ranko Marinkovicia, *Albatros*, zaliczanych do klasyki dramaturgii chorwackiej. Pierwszy z nich – naturalistyczny, z elementami symbolizmu i impresjonizmu, których nośnikiem jest przyroda, dokładniej „ekwinocjalny” wiatr i burza – pochodzi z 1895 roku²⁷⁸. Maria Bobrownicka w artykule na temat twórczości dramatycznej

²⁷⁴ Š. Vučetić, *Maistral* [w:] Šime Vučetić, op.cit., s. 218.

²⁷⁵ J. F. Pločar, *More*, op.cit., s. 12.

²⁷⁶ M. Franičević, *Šiloko* [w:] *Korablja začinjavaca*, op.cit., s. 203.

²⁷⁷ D. Gervais, *Jugo* [w:] Pavić, *Balota, Ljubić, Gervais. Izabrana djela*, op.cit., s. 340.

²⁷⁸ *Ekvinocijo* był pierwszym dramatem, wystawionym na deskach nowo zbudowanego chorwackiego Teatru Narodowego (*Hrvatsko narodno kazalište*, popularne *HNK*). Został wyłoniony w drodze konkursu, rozpisany przez dyrekcję artystyczną teatru (komisji przewodniczył Stjepan Miletić). W ostatniej fazie rywalizowały ze sobą dwie sztuki: *Ekvinocijo* Ivo Vojnovicia i zgodny z regułami poetyki realistycznej dramat historyczny Ante Tresicia Pavičića, *Simeon Veliki*. Zwyciężył *Ekvinocijo*, dzięki dramaturgicznej koncepcji, choć – jak wyjaśniał Miletić –

Vojnovicia wspomina o obu utworach w kontekście analizy roli, jaką pełni przyroda w

dramacie *Ekvinocijo*: „[...]przyroda nie ma tu funkcji dekoratywnej, lecz zostaje dramatycznie zaktywizowana. Podobnie wykorzysta dramatyczną aktywność motywu burzy dopiero Marinković, w swym ekspresjonistycznym *Albatrosie* (1939)”²⁷⁹. Bobrownicka słusznie zarzuca chorwackim krytykom i historykom literatury, że w swoich interpretacjach twórczości dramatycznej Vojnovicia kierują się kryterium mimetyzmu, które każe im oceniać utwory autora *Dubrownickiej trylogii* ze względu na ich wartości poznawcze i realistyczną wierność w przedstawianiu rzeczywistości społeczno-obyczajowej końca XIX i początku XX wieku. We fragmencie bezpośrednio odnoszącym się do *Ekvinocijo* czytamy:

[...]warto poddać dokładniejszemu oglądowi nie tylko warstwę dokumentacyjno-społeczną tej sztuki, lecz także, a nawet przede wszystkim, ów ledwie przez krytykę wzmiankowany paralelizm między człowiekiem a przyrodą, poprzez który dokonuje się symbolizacja dramatu i jego semantyczne wzbogacenie. Nie jest to bowiem naturalistyczne determinowanie człowieka przez przyrodę (prawa biologii, środowisko), ani też romantyczny sztafaż, ale wprowadzenie zjawisk przyrody jako znaków symbolicznego kodu semantycznego²⁸⁰.

Reprezentatywnym przykładem opinii chorwackiej krytyki literackiej na temat dramatów Vojnovicia jest esej Vlatko Pavleticia, w którym autor zaledwie wspomina o funkcji wiatru w *Ekvinocijo*: „U »Ekvinociju« je Vojnović funkciju simbolske projekcije duševnih nemira protagonista svjesno namijenio ekvinocijalnom vjetru, koji – čas jače i grozozvučnije, čas tiše i jenjavije – svojom orkestracijom prati i ističe pojedine scene tragedije”²⁸¹. W znacznej mierze sam Vojnović sugeruje taką ocenę, w komentarzu do *Symfonicznego intermezzo* (*Simfonički intermezzo*), integralnej części dramatu, która następuje pomiędzy drugim i trzecim aktem: „Prepuštam geniju komponiste da prenese u pozorište svu tajnu ekvinocijalne oluje. Iz nje izvire ova drama, a opet u njoj nalazi ona svoje simboličko značenje. Ko će bolje nego muzika da oživi divlju, veličajnu poeziju borbe između života i smrti, bilo u prirodi bilo u izmućenoj duši?”²⁸².

Niewątpliwie Vojnović wykorzystuje przyrodę do roli zwierciadlanego odbicia emocji bohaterów dramatu, a właściwie jej głównej protagonistki, Jele. Jednak nie jest to jedyna

gdyby jedynym kryterium była zawartość ideowa utworu, wówczas pierwsze miejsce przypadłoby Tresiciowi.

²⁷⁹ M. Bobrownicka, *Dramaty Vojnovicia w kontekście dramaturgii powszechnej*, „Most”, 1991, br. 1–2, s. 257.

²⁸⁰ Ibidem, s. 257.

²⁸¹ V. Pavletić, *Vojnovičeve drame*, „Mogućnosti” 1962, br. 3, s. 273.

²⁸² I. Vojnović, *Ekvinocijo*, op.cit., s.60.

funkcja wiatru w tym utworze. Wydaje się, że równie istotne znaczenie w fabule utworu ma

funkcja konstrukcyjna wiatru, który stanowi tu źródło ruchu, motywację zdarzeniową w przestrzeni tekstu. Pojawia się w tekście odautorskim (w didaskaliach), zapowiadając ważne wydarzenia w świecie dramatu, według prostego scenariusza: wraz ze wzrostem natężenia podmuchów żywiołu zbliżamy się do punktu kulminacyjnego w planie fabuły. Wykorzystanie wiatru już nie tylko w roli tła i akompaniamentu, lecz powierzenie mu ważnej funkcji dramatycznej, odzwierciedla opisywany przez Bobrownicką proces autonomizacji świata przedstawionego dzieła sztuki.

Wiatr łączy klamrą fabularną dwa wydarzenia, przeszłość z teraźniejszością. Jele w rozmowie z synem wyjaśnia, w jakich okolicznościach przenieśli się do Dubrownika i odkrywa przed nim prawdę, wyjawiając, kto jest jego prawdziwym ojcem: „Bila je noć ekvinocijalna – kako danas, kad sam poslušala paroka i pribjegla u ovi naš mali, skriveni porat”²⁸³.

Funkcja konstrukcyjna wiatru dochodzi raz jeszcze do głosu w modelowym pod tym względem dramacie R. Marinkovicia, którego akcja toczy się podczas żeglugi statkiem „jednog vjetrovitog i kišnog poslijepodneva”²⁸⁴. Centralnym punktem przestrzeni przedstawionej *Albatrosa* (w I akcie) jest wiatr południowy: „Siva kasna jesen. Jugovina vitla već nekoliko dana neprestano. Kiša i vjetar. [...] Čuje se kako šumi more i vjetar fijuće među jarbolima i užetima”²⁸⁵. O obecności wiatru dowiadujemy się z didaskaliów, w których Marinković bardzo szczegółowo opisuje przestrzeń i zachowanie postaci. Wraz ze zbliżaniem się akcji do punktu kulminacyjnego, podmuchoy wiatru przybierają na sile. Wtedy, gdy Bonaventura, po kłótni z Tamburlincem, w tajemniczych okolicznościach, wpada do morza i gdy po raz pierwszy pojawia się Orne, *jugo* przeradza się w prawdziwą burzę.

TAMBURLINAC (gotovo neprimjetno izvuče iz stražnjeg džepa neki stari revolver na bubanj i uperi ga u prsa Bonaventuri a da on to nije u prvi mah ni opazio.) Ispovjednu tajnu ili život (Scena sasvim komična: Tamburlinac je u strahu da ne bi revolver na neki način ipak opalio i ruka mu dršće, zbunjen je i jezik mu se plete).

BONAVENTURA (opazivši da mu revolver stoji pred prsima, on se luđački trgne i skoči na vrata, te se čuje izvana kako se dere) : U pomoć! Ljudi, u pomoć!

(Gromovi, oluja bjesni).

TAMBURLINAC (skoči za njim, tobože prijeteći, a zapravo moli i nagovara Bonaventuru da ne

²⁸³ Ibidem, s. 74.

²⁸⁴ R. Marinković, *Albatros*, op.cit., s. 2.

pravi senzacija): Ni riječi više! Padre Bone, ni makac! Stojte! (Izleti napolje. Vani još malo vike, a onda su sve nadglasali gromovi).

Oluja. Parabrod se počeo ljujlati. Na palubi panika. [...]

TAMBURLINAC (se upravo maknuo da pođe kad se začuju signali u stroju i parabrod je počeo voziti natrag, a u jednoj pauzi između dva groma čuje se glas Bonaventure kako očajno zapomaže, odnekud odozdo, potmulo, kao iz vode. Na palubi panika: trčanje, sirena, gromovi, vjetar i kiša).

[...]na scenie pojavia się Orne

ORNE (smiješkajući se, pruža Tamburlincu ruku): No, Ciprijane? Kako je? He-he, što si se udrevnio? Zdravo! (Tamburlinac mu mehanički pruža ruku s revolverom i gleda ga neprestano u lice.) Spremi u džep tu igračku. Još se uvijek igraš odraslog! Djetetino! (Tamburlincu ispadne revolver iz ruke i nijemo je pruža Ornetu, koji je krepko stisne. Vani oluja bjesni. Gromovi. Vjetar u porastu. Sirena. Vika. Vjetar i kiša. U kabini sivi sumrak)²⁸⁶.

Wydaje się, że *jugo* potrzebne jest w dramacie tylko po to, by doprowadzić jego pierwszą część do końca. Pełni podobną funkcję co *deus ex machina* w tragedii antycznej. W akcie drugim przyrodzie zostaje przywrócony ład i harmonia: „Vjetar diskretno šumi”²⁸⁷.

Można również, na podstawie wcześniej zinterpretowanej wypowiedzi Tamburlinca, odnieść *jugo* do konstrukcji psychologicznej tej postaci. Okazuje się bowiem, że wiatr i pejzaż dalmatyński wywierają zgubny wpływ na psychikę bohatera dramatu.

Ostatnim analizowanym rodzajem przestrzeni jest przestrzeń wyobraźni poetyckiej. Okazuje się bowiem, że wiatr może również stanowić siłę organizującą wyobraźnię twórczą²⁸⁸. I choć „wrażliwość” na wiatr wydaje się znamienna i symptomatyczna dla całej kultury nadadriatyckiej, w szerszej perspektywie, śródziemnomorskiej – to jego szczególna powtarzalność, pozwalająca uznać go za ekwiwalent materialny dla czyjejś wyobraźni, dotyczy niewielu twórców. Celem tego opisu jest pokazanie aspektu statycznego i dynamicznego wyobraźni poetyckiej, jakby powiedział Bachelard, marzącej pod znakiem wiatru. Zajmę się twórczością: pisarza – Petara Šegedina i poety – Silvije Strahimira

²⁸⁵ Ibidem, s. 6–7.

²⁸⁶ Ibidem, s. 28–29.

²⁸⁷ Ibidem, s. 30.

²⁸⁸ Większość analiz struktury wyobraźni twórczej, przeprowadzanych pod kątem żywiołów, odwołuje się do klasycznej już pozycji w bibliografii tematologicznej, do *Wyobraźni poetyckiej* Gastona Bachelarda i jego prac poświęconych poszczególnym żywiołom. W porównaniu do rzetelnie przeprowadzonej psychoanalizy ognia, ziemi i wody, część traktująca o powietrzu jest dosyć ogólna i komuś, kto pragnie zająć się badaniem wyobraźni, pozostającej pod wpływem powietrza, może wydać się niewystarczająca. Zdaje sobie z tego sprawę również autor *Powietrza i marzenia*, ale tłumaczy ten fakt ogólną przesłanką: „wyobraźnia związana z powietrzem występuje rzadziej niż wyobraźnia związana z wodą, ogniem i ziemią”. G. Bachelard, *Powietrze i marzenia* [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka*, op.cit., s. 189.

Kranjčevicia. Trudno znaleźć dla nich jakąś wspólną płaszczyznę interpretacyjną. Nawet to,

co ich łączy, a mianowicie „słabość” do wiatru, odsłania głębokie różnice w postrzeganiu i przeżywaniu świata. Mimo że reprezentują podobny temperament poetycki, w klasycznym Bachelardowskim rozumieniu temperamentów, stanowią jego dwa opozycyjne warianty. U pierwszego twórcy zwiększona częstotliwość występowania figury wiatru daje się zauważyć już po wstępnej lekturze tekstów. U drugiego, dopiero wnikliwa analiza pozwala nam stwierdzić, że u podstaw wyobraźni dynamicznej Kranjčevicia leży właśnie szczególna wrażliwość na archetypiczną siłę wiatru, choć słów związanych z wiatrem pojawia się w jego wierszach niewiele.

Jak ważną rolę spełniał wiatr w życiu Kranjčevicia, świadczą wspomnienia jego żony, przyjaciół i współpracowników. Mówią oni o zamiłowaniu poety do odbywania spacerów podczas wietrznych dni czy o zwyczaju przebywania w czasie rejsu w tym miejscu na statku, gdzie podmuchy wiatru bywały najsilniejsze. Ela Kranjčević, żona poety, pisała o swoim mężu:

Silvije voli svoj Senj. [...] Sam gradić, sa svojim uskim ulicama, sa svojom uvelom klimom, nije baš zanimljiv. Ili je nesnosno vruće – ili pako puše bura, koja zna potrajati po nekoliko dana. Za takove bure Silvije najvoli šetati po ulicama, boriti se protiv nje i disati na puna pluća. Isto tako bilo je, kad smo se vozili parobrodom. Njega nije bilo u salonu ili u kabini, ne; on stao sprijeda na udarcu vjetra, na vrh pramca, ruke u džepu pa uživa, kako mu vjetar nosi kosu i kapu, kako brod siječe valove i kako se ide naprijed, naprijed.²⁸⁹

Nazwisko Kranjčevicia na trwale zostało związane z Senjem, miastem, w którym się urodził i spędził młodość. Poniekąd sprowokował to sam poeta, poświęcając mu wiele swoich utworów. Czyni to już w jednym z pierwszych wierszy *Senju–gradu*, który ukazał się w czasopiśmie sympatyków partii prawa, w „Slobodzie”, w 1884 roku. Do Senja Kranjčević nawiązuje jeszcze w utworach *Na Nehaju* (1885), *Na obali uskočkoga grada* (1886), *Uskočka elegija* (1887), a także w zamykającym ostatni tomik wierszu *Zadnja uskočka šajka*. Dubravko Jelčić, autor książki o Kranjčeviciu, stwierdza: „Senj je bio prava duša Kranjčevicia. U Senju bi on sasvim živnuo, njegova vedrina bivala bi nekako prisnija, lake kretnje kao da bi mu postajale još lakše. A isto tako i Senj kao da bi naglo oživio čim on dođe s Elom”²⁹⁰. Wątpliwości nie pozostawia również sam poeta. W 1884 roku Kranjčević, w liście do Đuro Matiji Špora, napisał: „Senj me je rodio, a to je dosta da upoznate čuvstva

²⁸⁹ E. Kranjčević, *Moj Silvije* [w:] *Prilozi* [w:] S. S. Kranjčević, *Iza spuštenijeh trepavica. Izbor pjesama*, priredio D. Jelčić, Zagreb 1989, s. 275.

²⁹⁰ D. Jelčić, *Kranjčević*, op.cit., s. 161.

moja”²⁹¹. Z drugiej strony już niemal regułą stało się to, że ilekroć mowa jest o Senju, prędkiej

czy później pojawia się *bura*²⁹².

Kranjčević, mimo że konieczność zmusiła go do opuszczenia rodzinnych stron w wieku 18 lat, nigdy nie zapomniał o swych korzeniach i zawsze identyfikował się z kulturą nadadriatycką (śródziemnomorską), pozostawał jej wierny, o czym świadczyć może forma oraz treść jego wierszy. Nie uległ kulturze bośniackiej, pozostającej pod silnymi wpływami islamu i prawosławia, w kręgu której spędził większość życia. Potwierdza to Matoš: „On i u Sarajevu osta Primorac, Uskok, sin i pjesnik debelog mora, pjevač onoga starodrevnog i glagoljaškog Senja, gdje Jure Senjanin 1506. osniva prvu hrvatsku tiskaru”²⁹³.

W 1902 roku Milanowi Marjanoviciowi, w jednym z nielicznych studiów poświęconych twórczości Kranjčevića, a opublikowanych za jego życia, udało się uchwycić psychologiczną zasadę wyobraźni dynamicznej, swoistą *arché* dla psychiki senjskiego poety: „Njegova estetika bazira na gibanju, na kretu. Sve se kod njega miče, sve odnekale ili nekuda ide, sve živi i sve se pokreće”²⁹⁴. Gdyby Marjanović znał propozycje francusko-szwajcarskiej krytyki tematycznej, być może nazwałby ów wszechobecny ruch tematem. Tezę chorwackiego krytyka należy jednak bardziej sprecyzować. Chodzi bowiem o ruch określony, skierowany ku gorze, chodzi zatem o **wznoszenie**, temat Kranjčevićowskiej poezji.

Ruch wyobraźni poetyckiej Kranjčevića obejmuje nie tylko sferę działań i czynów, lecz również refleksję. Myśl w tej poezji można nazwać myślą w ruchu (cecha charakterystyczna dla wyobraźni dynamicznej). Nadużywając nieco języka metaforycznego, chciałoby się powiedzieć o myśli unoszonej na skrzydłach wiatru. Czasem myśl porusza westchnienie, jak to ma miejsce w wierszu *Noć na Foru*:

Ko pusto groblje slave pokopane,
Po kojem miso na uzdahu prši,
 Preda mnom dižeš stupe rasklimane,
 Preda mnom stereš polomljene krši²⁹⁵.

Czasem chodzi o lot myśli, wyrażony, na przykład, za pomocą epitetu – *poletna miso*²⁹⁶.

²⁹¹ Cyt. za: Ibidem, s. 35.

²⁹² Por. *Kranjčević Silvije Strahimir*, redateljica Lj. Jojić, ur. D. Milazzi, Školski program HRT 1994. [dokument audiowizualny]

²⁹³ A. G. Matoš, *U sjeni velikog imena* [w:] *Ulomci iz kritika* [w:] S. S. Kranjčević, *Iza spuštenijeh trepavica. Izbor pjesama*, op.cit., s. 320.

²⁹⁴ Cyt. za: D. Jelčić, *Kranjčević*, op.cit., s. 250.

²⁹⁵ S. S. Kranjčević, *Noć na Foru* [w:] idem, *Pjesme*, op.cit., s. 12 [podkreślenie LM].

²⁹⁶ Idem, *Vjekovnomu mučeniku*, op.cit., s. 22 [podkreślenie LM].

Skrzydła, wraz z poruszającym się powietrzem, tworzą symbiozę doskonałą. U Kranjčevicia

napotyamy na metafory wykorzystujące tę relację. W wierszu *Pred knjigom povijesti roda moga* dziedzictwo, historia, pamięć narodu kształtują świadomość podmiotu lirycznego:

Grudi moje burno biju,
 Ti si njima bilo dala;
 Oči moje vatrom grijū,
 A ti si ih zagrijala;
Krilo moje raste jače
S tvoga daha od vjekóva; -
 S tobom moja duša plače,
 Baštino mi pradjedova!²⁹⁷.

Znając symbolikę Kranjčeviciowskich skrzydeł, jednego ze słów-kluczy tej poezji, warto przypomnieć, że Bachelard swoje rozważania poświęcone wyobraźni powietrznej zatytułował „poetyka skrzydeł”. Można skusić się na interpretację zaznaczonego dwuwiersu. Podmiot wiersza powtarza tę samą tezę na trzy różne poetyckie sposoby. Tradycja narodu jest tu życiodajnym tchnieniem, które rodzi siłę oraz myśli o wolności.

U Kranjčevicia większość bytów powietrznych została ukazana w ruchu. Dzieje się tak nie tylko w przypadku, tradycyjnie uważanego za nieruchomą warstwę powietrza, eteru, „Tamo me talas eterni ziba”²⁹⁸, lecz również niższej warstwy atmosfery *aer* – powietrza, które nie pozostaje statyczną, bezwładną substancją. Chorwacki *zrak* (powietrze) już sam w sobie zawiera element ruchu. *Zrak* może być również promieniem słońca, księżyca, w ogóle mającym swoje źródło strumieniem światła, promieniowaniem elektromagnetycznym (*rendgenski zraci, ultraljubičasti zraci*). *Zrak* to także wydzielana przez atomy energia (*alfa-zraci*), a czasownik *zračiti* znaczy promieniować, oświetlać i wreszcie – wietrzyć. Dużo mniej ruchliwe okazują się w tym kontekście polskie po-wietrze, serbski *vazduh* (czyżby preferowano semantykę żywiołu sytuującą się w sferze *sacrum*?), czy ich odpowiedniki w językach zachodnioeuropejskich, których nazwy etymologicznie wywodzą się od łacińskiego *aer*. Być może badania etnolingwistyczne i kognitywistyczne mogłyby wskazać na inne poza językowymi przyczyny różnic semantycznych, być może potrafiłyby wytłumaczyć odrębność poszczególnych leksemów odnoszących się do tego, wydawałoby się, jednolitego zjawiska. Wówczas to, co było widoczne u Kranjčevicia nie odnosiłoby się do poetyki indywidualnej,

²⁹⁷ Idem, *Pred knjigom povijesti roda moga*, op.cit., s. 45 [podkreślenie LM]

²⁹⁸ Idem, *Ditiramb* [w:] idem, *Pjesme*, op.cit., s. 63.

lecz etnopsychologii i wyobrażeń zbiorowych.

Wyobraźnia Kranjčevicia rozpoznaje i odczuwa nawet najbardziej dyskretny ruch powietrza. I tak, w utworze *Iza spuštenih trepavica* czytamy o falowaniu, drganiu powietrza, wywołanym przez drobne owady, opadający pyłek kwiatowy.

I to su časi,
Kad priroda slatko srcu ti tepa,
Kad ćutiš lako i talas onaj,
Što ga u rijetkom vazduhu diže
Krilo muhe, kad naoko lijeće.
I sitna buba, što negdje zriče
Vazda jednako, al dosadno nikad,
I cvjetni pelud, što pada zrio
Od želje da drugi oplodi cvijetak,
Pa lutne katkad, kada mu vjetrić
Bračno veselje objesno spriječi,
Te on, siromah, visi o dlaci
Koprive ljute i suši se tako,
Jalovo suši odlično sjeme –
Svakako gorka, vajna sudbina!²⁹⁹

W tym ironicznym utworze Kranjčević odkrywa swój stosunek do wiatru – metafory ludzkiego losu. Rzadko budujący bezpośrednie obrazy wiatru, jeśli już decyduje się na jego przedstawienie, najczęściej używa właśnie deminutywnej formy *vjetrić*³⁰⁰. Kranjčević nie boi

²⁹⁹ Idem, *Iza spuštenih trepavica*, op.cit., s. 75.

³⁰⁰ Dopuszczalna w kontekście całej twórczości wydaje się próba wyjaśnienia faktu używania przez poetę słowa *vjetrić* za pomocą kwestii językowej. Kranjčević był czakawcem. Sztokawskiego dialektu musiał się nauczyć. Sam nie pisał wierszy czakawskich, bo w tamtych latach na zjawisko poezji dialektalnej było za wcześnie. Nie oznacza to bynajmniej, że zapomniał poeta o swych korzeniach. Dobitny dał temu wyraz w jednym z „senjskich” wierszy, *Na obali uskočkoga grada*, w którym z nostalgią wspomina mowę swoich krajan: „I začas se čuje: »Gospâ;« - il - »Parona«, / Sad su uprav došli iz Vrbnika ljudi! / Donijeli su grožđa, smokvi il melonâ, / Što šećerom zore na istarskoj grudi. / A čakavska riječ kao šira slatka / Sve se pjeni brza s kraja i sa lađe, / Sa jezika gipka otkida se glatka, / Što ne može vikom, to rukama nađe!”. S. S. Kranjčević, *Na obali uskočkoga grada* [w:] idem, *Sabrana djela, Pjesme I*, op.cit., s. 331–332.

Być może *vjetrić* jest związany właśnie z dialektem czakawskim, który, w porównaniu do sztokawskiego języka literackiego, chętniej i częściej sięga po deminutywne formy rzeczowników, głównie z powodu ich walorów rytmizacyjnych (kajkawcy zarówno w komunikacji codziennej, jak i literaturze wykazują na tym polu jeszcze większą aktywność). Prawdziwym amatorem zdrobnień był Drago Gervais. W artykule *Varijable humornih inscenacija* Milorad Stojić usiłuje obalić kilka stereotypowych sądów, odnoszących się do dialektu czakawskiego, między innymi zakładaną *a priori* jego melodyjność czy też automatycznie przypisywaną mu żartobliwość związaną z rzekomym wrodzonym poczuciem humoru Pomorzan, wypływającą stąd naiwność, a także brak możliwości przekazu jakiś wyższych duchowych i refleksyjnych treści w tym dialekcie. Stojić wyróżnia dwie podstawowe funkcje zdrobnień, które wpisuje w kontekst historycznoliteracki. „[...]te se izrazitija uporaba, uglavnom redovito u laudativno-meliorativnim i hipokorističkim vrijednostima, zamjećuje u prilično jakom trendu starijih pjesničkih tendencija unutar pjesništva na čakavskom varijetetu u ovom stoljeću, pejorativni deminutivi pak u modernijim nastojanima”. M. Stojić, *Varijable humornih inscenacija*, op.cit., s. 19.

się wiatru. Jest on dla niego żywiołem oswojonym. Traktuje go jak równego sobie partnera i

przeciwnika. Wprawdzie odwołuje się do starego motywu, który chyba najczęściej pojawia się w naszej kulturze w tej wersji, jaką mu nadał Pascal, ale ma świadomość, podobnie zresztą jak autor *Myśli*, że wiatry nie są bytem absolutnym. W jednym ze swych wierszy mówi wręcz o pustych wiatrach („Puhnuli su vjetri pusti”³⁰¹). Natomiast w drugiej części wiersza *Mojsije*, którą rozpoczyna głos narratora, bo trudno tu mówić o podmiocie lirycznym, gdyż utwór ten ma strukturę epicką: dialog Mojżesza z Bogiem uzupełnia narracja – Kranjčević wskazuje na siłę wywołującą wiatr – skrzydło losu, przeznaczenia (*krilo udesa*).

I prosuo se narod pustarom
Ko oblaci od guste prašine,
Kad zaigraju kolo vjetrovi.
A šta je život – ko i pustara,
A šta su ljudi – ko i prašina,
A nad svim visi krilo udesa
I mota gore, dolje, upored:
I čas se prašak ljeska o suncu
I prelijeva se bojom šarenom,
A čas ga eno s blatom smiješana
I neviđena gdje u kaljuži³⁰².

Po raz kolejny pojawia się w tym fragmencie obraz skrzydła, tym razem chodzi o skrzydło losu. Siłą, która je porusza mogą być wiatry. Projekt Kranjčevića, być może w pewnym sensie świadczący o rewolucyjności jego poezji (opinia krytyków), polega jednak na powierzeniu tej roli człowiekowi.

W opisie struktury wyobraźni dynamicznej Kranjčevića nie może zabraknąć fragmentu jednego z pierwszych utworów poety, wiersza *In tyrannos*. Powstał on już w 1884 roku, ale drukiem ukazał się dopiero w 1948 r. Był wierszem rozpoczynającym wybór poezji, wydany w czterdziestą rocznicę śmierci poety. Utwór kończy się słowami stanowiącymi kwintesencję Kranjčevićowskiej poetyki, przynajmniej z dwóch pierwszych tomików, zarówno w zakresie

Wydaje się jednak, że część deminutiwów można określić jako neutralne, niezabarwione uczuciowo. Byłby to wpływ (widoczny nie tylko w zapożyczeniach) języka włoskiego na słowiańskie dialekty nadadriatyckie, choć niewątpliwie daleko im pod tym względem do włoskiego bogactwa. Por. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, pod red. K. Polańskiego, Wrocław 1993, s. 102–103 i s. 213.

W wierszu *Iza spuštenih trepavica* użycie zdrobnienia umotywowane zostało przez sytuację liryczną. Musiał to być wiaterek, w tym miniaturowym obrazku, z drobnymi owadami i pyłkami kwiatowymi na pierwszym planie. W pozostałych wierszach przeplata się neutralne użycie z hipokorystycznym. Raz *vjetrić* określa po prostu siłę wiatru, innym razem pieszczotliwy do niego stosunek podmiotu lirycznego, nigdy pejoratywny.

³⁰¹ S. S. Kranjčević, *Neznani grob* [w:] idem, *Pjesme*, op.cit., s. 83.

obrazowania, jak i tzw. wymowy ideowej: „Okovi su krila, da se brže leti!”³⁰³. Ogromny

potencjał energii i dynamizmu zawarty w tym obrazie bierze się ze zderzenia, polegającego na utożsamieniu kajdan i skrzydeł, dwóch przeciwstawnych elementów. Wyobraźnia poety ma charakter ekspansywny. Szuka sprzeczności, czerpie z nich siłę. Kajdany są nawet dla poety takim rodzajem skrzydeł, dzięki którym leci się szybciej. Kranjčević nie załamuje rąk nad rzeczywistością. On stymuluje i pobudza do działania, do walki, a ewentualne przeszkody są dla niego tylko dodatkową motywacją. To zaangażowanie widoczne jest w pierwszym tomiku, na który składa się głównie liryka patriotyczna i w następnym, w którym tematem jest los człowieka, w szerszym, ogólnoludzkim kontekście. Raz jest to dążenie do odzyskania wolności, innym razem walka o lepsze urządzenie świata. Sam Kranjčević komentuje wczesną fazę swojej twórczości literackiej autobiografią, *Pabirci iz života*, pisanej w 1886 roku, w następujących słowach:

Ima u tom razdoblju koječega: od nevinog posmijeha počam pa do ozbiljnoga uzdisaja čitava je skala, veoma neskladna, veoma oporna: i pjesma i kletva, i krepost i grijeħ, i radost i plač ujedno. Tu disharmoniju duše, to neizvjesno prelamanje i hitanje s kraja na kraj, razjasnit će nam ponajbolje ono što diže i goni oluju na moru, što krši i vije hrastovlje po gori. Ista je to sila, a zove se: mijena »jedina stalnost u svemijenju« - svemira³⁰⁴.

Ekwiwalentem materialnym dla Kranjčevićowskiej dysharmonii duszy jest wiatr, a w szczególności wiatr północny – *bura*, który najczęściej przekłada się na poetycki obraz lotu. W poezji autora, niewielu, bo czterech tomików poezji³⁰⁵, człowiek został ukazany jako istota wolna. Pokazuje to, między innymi, fragment wiersza *Ditiramb*, w którym pojawia się temat wznoszenia, wykorzystujący symbolikę skrzydeł: „Rođen, da živiš na krilu lakom / Slobodne misli i da se kriliš”³⁰⁶. Jak już zauważył Bachelard, metafora lotu i skrzydeł „wyraża pożądanie czystości”³⁰⁷. Tym obrazom przypisuje autor *Wyobraźni poetyckiej* wysokie zalety moralne i etyczne, a więc wartości, które odnajdujemy w twórczości Kranjčevića. Bachelard przedstawił, obok aksjologicznej, także ontologiczną wykładnię zmian zachodzących na osi

³⁰² Idem, *Mojsije*, op.cit., s. 83.

³⁰³ Idem, *In tyrannos*, op.cit., s.11.

³⁰⁴ Idem, *Pabirci iz života* [w:] idem, *Pjesme, pjesnička proza, kritike, O sebi*, op.cit., s. 153.

³⁰⁵ W chronologicznej kolejności wyszły najpierw w Senju, w 1885 roku, po powrocie Kranjčevića z Rzymu, *Bugarkinje*. Następnie, w 1898 roku, *Matica hrvatska* wydała drugi zbiór wierszy, *Izabrane pjesme* (1898). W 1902 roku, w Tuzli, ukazał się trzeci tomik poetycki, *Trzaji* (1902). Ostatnia książka Kranjčevića, *Pjesme*, przygotowana przez Stowarzyszenie Pisarzy Chorwackich (*Društvo hrvatskih književnika*), z okazji dwudziestopięciolecia działalności twórczej poety, została wydana pośmiertnie, w 1909 r.

³⁰⁶ S. S. Kranjčević, *Ditiramb*, op.cit., s. 63.

³⁰⁷ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia*, op.cit., s. 186.

ruchu wyobraźni:

Dla zdynamizowanej wyobraźni powietrznej wszystko, co się **wznosi**, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie. Odwrotnie zaś, wszystko, co opada, rozpływa się jak cześć cienie, ma udział w nicości. **Waloryzacja przesądza o istnieniu**: oto jedna z wielkich reguł świata wyobraźni³⁰⁸.

Wśród ważnych składników wyobraźni dynamicznej Kranjčevicia należy jeszcze wymienić duszę, która jest w jego poezji bytem powietrznym, wyposażonym oczywiście w skrzydła. W wierszu *Anđeo bola* widzimy, jak dusza: „O svojem rođenom krilu zapliva lako i voljko”³⁰⁹. Skrzydła duszy pojawiają się także w wierszu *Svijet i pjesma*, w którym na pytanie, czym jest sztuka i poezja znajdujemy taką oto odpowiedź: „To je zanos, krilo duše, koja naprije žudi!”³¹⁰. Ten sam fragment cytuje Zlatko Posavac, w artykule *Estetička struktura Kranjčevićeve poetike*, i opatruje cennym komentarzem:

Princip »zanosa«, dakle romantičnog »neoplatonističkog« estetičkog poimanja suprotnog načelu klasičističke racionalnosti, sljubljen je kod Kranjčevića s fenomenologijom ideala. Sintezu je moguća upravo zajedničkim podrijetlom iz romantičnog klasicizma; ne ni klasicizma, ni romantizma svakog zasebno³¹¹.

Do połączenia uniesienia (*zanos*) z „fenomenologią ideału” i obowiązków, czekających na poetę, dochodzi w wierszu *Vjekovnomu mučeniku*, w którym podmiot liryczny wyznaje: „[...]moja pjesma tako / Do tebe se, tužni moj narode, krili”³¹².

W poezji Kranjčevicia rolę podobną do obrazów skrzydeł odgrywają obrazy żagli. Do ich wzajemnego zbliżenia doszło ze względu na łączące je podobieństwa funkcjonalne. Realizują one ponadto temat poezji Kranjčevicia, za który uznaliśmy wznoszenie. W wierszu *Moj dom*, podmiot liryczny – utożsamiający się w najwyższym stopniu z ojczyzną: „Ja domovinu imam; tek u srcu je nosim, [...] I sve što po njoj gazi, po mojem srcu pleše,”³¹³, co może stać się niebezpieczne: „Kroz požar, koji suklja, da oprži mi krila / Ja obraz pronijeh njen; / Na svojem srcu grijem već klonula joj bila / I ljubim njenu sjen”³¹⁴, marząc o swojej wolnej ojczyźnie, słyszy, jak szum, poruszanego zapewne przez podmuchy wiatru, żagla przezwycięża odgłos morza:

U osamničkom kutu ja slušam trubu njenu

³⁰⁸ Ibidem., s. 193.

³⁰⁹ S. S. Kranjčević, *Anđeo bola* [w:] idem, *Pjesme*, op.cit., s. 99.

³¹⁰ Idem, *Svijet i pjesma* [w:] idem, *Sabrana djela. Pjesme I*, ur. D. Tadijanović, Zagreb 1958, s. 194.

³¹¹ Z. Posavac, *Estetička struktura Kranjčevićeve poetike*, „Forum”, 1978, s. 337.

³¹² S. S. Kranjčević, *Vjekovnomu mučeniku* [w:] idem, *Pjesme*, op.cit., s. 20.

³¹³ Idem, *Moj dom*, op.cit., s. 127.

³¹⁴ Ibidem, s. 127.

I krunidbeni pir,
I jedro gdje joj bojno nad šumnu strmi pjenu

U pōla mora šir!³¹⁵.

Rozmiary Kranjčeviciowskiego „zwierzyńca” nie są imponujące. I zapewne nie warto byłoby o nim wspominać, gdyby nie fakt, że niemal jedyne zwierzęta, jakie pojawiają się w tej poezji, to ptaki. Najczęściej bez określania gatunku, po prostu – ptaki, a ponadto – ptaki abstrakcyjne: *ptica zore–ptica mraka*, i ptaki rzeczywiste: jaskółka (*lasta*), orzeł (*orao*), gołąb (*golub*).

Porzucając materialne obrazy i kierując się w stronę ducha i metafizyki, można dostrzec jeszcze jeden aspekt wyobraźni dynamicznej Kranjčevicia. W pierwszym rozdziale była mowa o biblijnych korzeniach pokrewieństwa żywiołu powietrza i żywiołu ognia. Kranjčević nawiązał do tego motywu również w wierszu *Mojžesz*, w którym Bóg odpowiedział prorokowi:

Po riječima te poznam smjelima,
Da imaš krila, koja uzvija
Plamičak sveti, što sam potako
U srce prvog onog čovjeka,
[...]
Zaboravih u srdžbi pravednoj,
Da duh svoj u tom rodu ubijem,
Da utrnem mu onu iskricu,
Što u grud sam mu svetu metnuo
Ko odliku u cijelom stvaranju³¹⁶.

Zastąpienie boskiego tchnienia ogniem (*plamičak sveti, iskrica*) nie spowodowało wyeliminowania bytu powietrznego. Został on zachowany, dzięki obecności skrzydeł i utożsamieniu ducha z ogniem.

Analiza twórczości Kranjčevicia, odwołująca się do krytyki mitograficznej, pozwala wnikać w strukturę wyobraźni dynamicznej poety³¹⁷. Wiatr jest w niej siłą archetypiczną, która znajduje swoje ujście w obrazie literackim skrzydeł (symbol materialny dla archetypu, zresztą, samo powiązanie wiatru ze skrzydłami to bardzo częsty motyw, mający swoje źródła

³¹⁵ Ibidem, s. 128.

³¹⁶ S. S. Kranjčević, *Mojsije*, op.cit., s. 82.

³¹⁷ W tych rozważaniach odwołuję się do artykułu Bożeny Tokarz, *Na poti k raziskovalno funkcionalni formuli toposa*, „Slavistična revija” 1978, št. 2, s. 161–176, w którym autorka dokonuje szczegółowego przeglądu znaczeń, w jakich funkcjonuje kategoria tematologiczna toposu we współczesnej humanistyce.

w mitologicznej ikonografii³¹⁸), będącym repliką antycznego prawzoru stworzonego przez mit

o Dedalu i Ikarze³¹⁹. Znaczenie, jakie wywiedliśmy z tego obrazu, zaowocowało ustaleniem, że tematem tej liryki jest wznoszenie odbywające się na płaszczyznach etycznej i estetycznej. Temat ów charakteryzuje pierwszą fazę twórczości poety. Z czasem Kranjčević – poetę przez wiele lat nęka choroba, która w końcu staje się przyczyną przedwczesnej śmierci, ale również w związku z nadchodzącym końcem wieku, z charakterystycznymi dla niego: dekadentyzmem, pesymizmem i fatalizmem (na te elementy w twórczości senjskiego poety kładł nacisk Krleža) – coraz mniej w twórczości pokazuje konstruktywną waleczność, a coraz bardziej zmęczenie i znużenie, bez których zresztą „obraz” tej poezji byłby w dużej mierze nieprawdziwy³²⁰.

Wyobraźnia poetycka Kranjčevića ma ambiwalentny stosunek do wiatru, o czym świadczy fragment wiersza *Uzdah*, w którym dochodzą do głosu obydwie jego funkcje, dwoista natura wiatrów, które tworzą i niszczą.

Sam Eol mi je harfu dô,
Da svakim ćuhom jeca,
I moju harfu razbiše
Baš Eolova djeca!“³²¹.

³¹⁸ W kwestii mitologicznej ikonografii, por. rozdz. I.

³¹⁹ Kubiak dowodzi, jak stary to mit. Co więcej zastanawia się nad finałem tej historii: „Czy jednak już dawno mniemano, że runął? Może w dawniejszych wiekach ludzono się, iż doleciał. O tym zaś, że o uskrzydłonym chłopcu rozmyślano już dawno, świadczy znaleziony przez archeologów odłamek czarno-figurowego dzbanka z połowy VI wieku przed Chr. z wyraźnie wypisanym imieniem Ikara; z jego wizerunku przechowały się tylko stopy, są one uskrzydłone; być może skrzydła były i u ramion”. Z. Kubiak, op.cit., s. 412.

³²⁰ Cenne wydaje się w tym miejscu przyponienie tego, co na temat badań wyobraźni poetyckiej pisał J. Starobinski: „[...]nie ma wyobraźni czystej, nie ma wyobraźni która nie byłaby zachowaniem kierowanym czynnikiem afektywnym albo etycznym, zorientowanym pozytywnie lub negatywnie wobec danych społecznych. W jednym dziele wyobraźnia utożsamia się z zabawą zbiorową (powiedzmy u Ariosta); w innym – na przykład u Rousseau – tworzy klimat schronienia, w którym jednostka zamyka się i prowadzi z sobą samotne rozmowy; w innym jeszcze – u Zoli – przenika ona wbrew świadomym założeniom pisarza do realistycznego opisu. [...] Krótko mówiąc zarysowuje się przed nami zadanie krytyki, która nie ograniczałaby się do analizy świata *wyobrażonego*, lecz badałaby uważnie siłę wyobraźni, w jej sytuacji względnej, w obrębie ludzkiego kontekstu, w jakim się pojawia. Gdyż zadanie krytyki – które bez wątplenia nie może być nigdy skończone – polega na pilnym wysłuchiwanie dzieł w ich bogatej autonomii, lecz w taki sposób, aby uchwycić wszystkie powiązania, jakie one tworzą między sobą a światem, historią, wynalazczą aktywnością całej epoki”. J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki”, 1972, z. 4, s. 231–232.

Poezja Kranjčevića wiąże się biografią poety oraz dziejami narodu chorwackiego.

³²¹ S. S. Kranjčević, *Uzdah* [w:] idem, *Pjesme, pjesnička proza, kritike, O sebi*, pr. I. Frangeš, Zagreb 1964, s. 153. Zanim zostanie poddana analizie twórczość P. Šegedina, warto chyba w tym miejscu uczynić małą dygresję i oddalić się na chwilę od kwestii wyobraźni poetyckiej autora powieści *Vjetar*, po to, by zatrzymać się nad powyższym cytatem, w którym pojawił się popularny w romantyzmie rekwizyt, lira eolska, jako symbol natchnienia/działania poetyckiego. Meyer H. Abrams pisał: „[...]lira Apollina zastępowana często bywa w poezji romantycznej lirą eolską, której muzyka wywołana zostaje nie przez kunszt, ludzki czy boski, ale przez siły natury. [...] Harfa stała się ustalonym romantycznym odpowiednikiem świadomości poetyckiej, metaforycznym pośrednikiem między ruchem zewnętrznym a wzruszeniami wewnętrznymi. Można snuć domysły, że bez owego XVIII-wiecznego cacka poetom

Kranjčević wciąż na nowo podejmuje walkę z żywiołem. Z wyróżnionych przez

Jaspersa sytuacji granicznych, to właśnie walka stanowi dla niego najbardziej dramatyczne doświadczenie.

Pomijając poruszoną w przypisie kwestię źródła inspiracji, natchnienia (pierwotne znaczenia tych słów odnoszą się do ruchu powietrza), możemy sformułować jeszcze jedną uogólniającą tezę. Opisywana rola wiatru jako czynnika motywującego jest wyrazem (de)konstrukcyjnej funkcji wiatru. W takiej postaci przetrwał znak quasi-topiczny wiatru, jako natchnienia poetyckiego, aż do końca wieku dziewiętnastego. We współczesności doszło do jego całkowitego przewartościowania, najprawdopodobniej pod wpływem rozwoju

romantycznym zabrakłoby pojęciowego modelu dla wyrażenia tego, w jaki sposób umysł i wyobraźnia reagują na wiatr, modelu, bez którego – w sensie dosłownym – nie mogłyby powstać najbardziej charakterystyczne fragmenty ich utworów". Meyer H. Abrams, op.cit., s. 280–281.

Tyle Abrams. Uwagi te należy jednak uzupełnić. Ernst Robert Curtius uznaje apostrofę do natury – jej elementem są, między innymi, wiatry – za przykład toposu poetyckiego. Stwierdza nadto, że: „Ma ona pierwotnie sens religijny”. E. R. Curtius, *Topika* [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, przeł. K. Krzemieniowa, Wrocław 1977, t. 1, s. 138.

Curtius ujmuje tę problematykę ogólnikowo. Moja perspektywa jest podporządkowana jednemu z przejawów natury, dlatego wychodzę od stwierdzenia Curtiusa, które następnie rozwijam. Przesiąknięta religijnością świadomość mityczna, bo na nią głównie powołuje się Curtius, doszukiwała się w wielu przedmiotach i zjawiskach ich sakralnego charakteru. Trudno zgodzić się z twierdzeniem Meyera, jakoby lira eolska w sposób konieczny odnosiła się do sił natury. Metafora ta ma pierwotnie charakter religijny, mistyczny. Należałoby ją uznać raczej za konkretną realizację toposu wiatru jako natchnienia, zresztą, nie tylko poetyckiego. Źródła tego toposu tkwią natomiast w Biblii, w tym fragmencie *Dziejów Apostolskich*, który opisuje *Zesłanie Ducha Świętego*. Cytowaliśmy go w rozdziale I, więc przypomnijmy, że chodzi o scenę, w której apostołowie zaczęli, pod wpływem wichru i ognia, mówić obcymi językami. Tak więc wiatr, który jest jedną z epifanii Ducha Świętego, może mieć związek z istotą boską.

Z drugiej strony, wiatr w funkcji natchnienia poetyckiego, kontynuując w tym względzie swój dualizm ontologiczny, ma nie tylko wymiar „transcendentny”. Jako element pejzażu śródziemnomorskiego (poeta w jednym ze swoich wierszy mówi: „Potucajući se vjetrovitim obalama Mediterana[...]” – A. Cettineo, *Sv. Roko* [w:] *Miroslav Feldman, Ante Cettineo*, op.cit., s. 246.), stanowi źródło inspiracji dla Anta Cettinea, o którym Augustin Stipčević napisał: „Njegova izjava da »moji učitelji nisu ni Pol Valeri, ni Rilke, ni Frojd itd., nego dva-tri grebena, nebo, sunce, more« nema formalni karakter, nije igra riječi na planu stvaralačke osjetljivosti i subjektivne preuzetnosti, nego govori o Cettineu kao pjesniku koji je čvrsto srastao s jednom sredinom i njenim podnebljem i u tomu je svijetu tražio i nalazio jedini izvor svojih uzbuđenja”. A. Stipčević, ze wstępu do: *Miroslav Feldman, Ante Cettineo*, op.cit., s. 246. Tego rodzaju doświadczenie wiatru zbliżone jest do przeżycia estetycznego.

Motyw wiatru jako siły twórczej realizuje ten piewca dalmatyńskiego, a szerzej – śródziemnomorskiego pejzażu w ulubionej metaforze klawiszy, potęgującej muzyczność Cettineowego wiersza (fragment pierwszego utworu – *Maistralove arabeske*), a także tekstualność świata (fragment drugiego utworu – *Homer u Solinu*), bo *tipke*, to zarówno klawisze fortepianu, jak i maszyny do pisania: “Sunce s oblakom maistrala / s četiri ruke / dira / sve nove, sve blistavije tipke / modroga klavira – / tipke vala / od samoga smaragda i opala. // U dvozvučnoj uvali modri vali / po ritmu cvrčkove pile, / zlatnim prstima vjetra / tipkaju, rasiplju žalom daktila / žitkoga heksametra”. A. Cettineo, *Maistralove arabeske*, „Mogućnosti”, Split 1954, br. 8, s. 512 i *Homer u Solinu*, op.cit., s. 511.

W wierszu *Gatka* pojawia się także to symboliczne znaczenie liry, które zostało wykorzystane przez poetów romantycznych: „Val je od zlatnog praha napravio liru / i predao je maistralu”. A. Cettineo, *Gatka*, „Mogućnosti” 1956, br. 1, s. 46. Zostaje w nim ukazana harmonijna współpraca poszczególnych składników krajobrazu morskiego (adriatyckiego) – źródła inspiracji dla poety, w którym wiatr nie zajmuje szczególnie eksponowanego miejsca, ale jest jego nieodłącznym elementem.

Czasem granica pomiędzy materialną i duchową mocą inspirującą wiatru ulega zatarciu: „– »Requiem aeternam!« – ćuj eolsku liru / ćempresa grobnih! ... možda šapću o raju”. W taką muzykę wieczności, komponowaną przez wiatr wspólnie z jednoznacznie kojarzonymi z cmentarzami cyprysami, każe nam się wsłuchiwać podmiot liryczny sonetu *Na Mihalju* Ivo Vojnovicia. I. Vojnović, *Na Mihalju* cyt. za: S. Petrović, *Stih* [w:] *Uvod u književnost. Teorija*,

współczesnej nauki (zwłaszcza nauk przyrodniczych i fizycznych), tragicznych doświadczeń

wyniesionych z dwóch wojen światowych i dwóch totalitaryzmów. Metafizyczność wiatru – najczęściej pojawiającego się teraz w funkcji elementu destrukcyjnego³²², rozbijającego tekst, zdanie, słowa, a także psychikę i świadomość postaci – została poważnie osłabiona.

W takim właśnie znaczeniu występuje wiatr w tekstach Petara Šegedina. Jego obecność w nich ma charakter bezpośredni i Šegedinowską wyobraźnię zdefiniować można właśnie na tej podstawie. Temat wiatru nie jest u niego tematem ukrytym. Tym razem, odwołując się do Kranjčevicia, chodzi nie o skrzydło „uskrzydłone”, lecz skrzydło niszczące (*uništavajuće krilo*).

Šegedinowska lektura własnych tekstów może wskazać kierunek interpretacji obrazów wiatru. Pomocna w tym wypadku okazuje się wypowiedź samego pisarza, w kwestii roli, jaką spełniają żywioły w życiu człowieka. Stwierdzenie to odnosi się do struktury psychicznej człowieka, jego osobowości i brzmi: „Čovjek niče iz elemenata koje prevladava”³²³. Temat żywiołów porusza pisarz w dziennikach podróży, w których przypisuje im moc wywoływania uczucia przygnębienia (*tjeskoba*)³²⁴: „Velike vode slute se u daljini i to nabuja prsi tjeskobom: osjećaj što ga u nama bude bezgranični elementi svijeta ovog”³²⁵. W innym miejscu³²⁶ Šegedin uczula czytelnika na krąg słów–kluczy, które mają szczególną wartość znaczeniową w jego prozie. Są to właśnie wiatr, ale także ogień, chmura, morze, a zatem trzy żywioły. Brakuje tylko ziemi, z którą żywioł powietrzny łączy się najrzadziej. Spośród wymienionych żywiołów, najważniejszy dla pisarza okazuje się żywioł wiatru. Wniosek taki nasuwa się nam po lekturze kolejnych utworów Šegedina, w których pojawianie się wiatru nie wynika z

metodologija, pr. Z. Škreb, A. Stamać, Zagreb–Ljubljana 1986, s. 310.

³²² Serbski pisarz, Milorad Pavić, autor kultowej powieści-leksykonu *Hazaraki rečnik*, w opowiadaniu *Atlas vetrova* prowadzi swoją ulubioną grę na linii autor–narrator. Pokazuje, jak w czasie wietrznych dni do pisanych przez niego tekstów przedostają się obce słowa i zdania. Apogeum tego procesu, które nastąpiło w dniu, gdy wiała *košava*, stanowiło zniknięcie z okładek książek nazwiska ich autora. Początkowo czytelnik ma wrażenie, że chodzi o samego Pavicia. Lecz w to miejsce, ku naszemu zdumieniu, pojawiło się: „[...]novo ime i prezime. Izgovaralo se kroz nos, ne na usta. Bilo je potpuno nepoznato i nije ličilo ni na jedno ime koje sam ikada čuo. Glasilo je: Milorad Pavić”. M. Pavić, *Atlas vetrova*, Beograd 1985, s. 234.

³²³ P. Šegedin, „Mogućnosti”, Split, 1961, br. 9, s. 931.

³²⁴ Chorwacka *tjeskoba*, którą najlepiej przetłumaczyć jako przygnębienie, może się odnosić do przestrzennej ciasnoty, ale w tym znaczeniu, we współczesnym języku chorwackim, użycie tego wyrazu zanika.

³²⁵ Idem, *Staromodni zapis iz Bruges* [w:] idem, *Crni smiješak ...*, op.cit., s. 362.

To oczywiście jeden z klasycznych motywów filozofii egzystencjalnej, motyw infinityzmu. Tatarkiewicz wymienia cztery takie motywy: motyw humanizmu, tragizmu, pesymizmu i infinityzmu. Ostatni z nich oznacza uświadomienie sobie przez człowieka własnej skończoności w obliczu nieskończoności otaczającego go świata. Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1993, s. 348.

³²⁶ Šegedin Petar [w:] *Antologija hrvatske književnosti*, kaseta audiowizualna nr 8, redateljica M. Wolf, urednica D. Milazzi, Školski program HRT 1993.

obiektywnych przesłanek. W przypadku pierwszej powieści, *Djeca božja*, można jego częstą

obecność wiązać z miejscem akcji – rodzinnym Žrnovem na Korčuli, gdzie szczególnie wyspiarski rytm codziennych zajęć w dużej mierze zależy od pogody. Uciążliwe wiatry okresowe mogą go w skuteczny sposób dezorganizować³²⁷. Wiatr u Šegedina to coś więcej niż element przestrzeni świata przedstawionego. Rolę kategorii przestrzennych pomaga zrozumieć teoretyczna wypowiedź chorwackiego pisarza na temat miejsca „atmosfery” w strukturze tekstu³²⁸.

Senzibilnost za pejzaž, za vanjske odnose među ljudima i uopće smisao za dekor, za dojmove, stvara ono što se zove atmosfera djela. Istina, smisao ove riječi nije čvrsto određen i nije jednoznačan, kao što je to smisao riječi: temat, radnja, karakteri ... Čini se da atmosfera nastaje kada »predmet« stvaraoca nije jedan ulančeni niz pojava, gledan, a stoga i izražavan, pretežno logičkim zahvatima, već je izraz uglavnom emotivnog dodira s objektom, podređen dakle, emotivnoj difuznosti, nasuprot logičnoj strukturalnosti i disciplini³²⁹.

Według Šegedina zatem, pisarza może łączyć emocjonalny kontakt z obiektem (tak pejzażem ogólnie pojętym, jak i jego elementami), który zakłada wzajemne przenikanie podmiotu i przedmiotu. Wydaje się, że autora *Djeca božja* łączy taki stosunek z wiatrem. Tezę tę spróbuję udowodnić w oparciu o analizę znaczenia i roli wiatru w prozie Šegedina.

W jego powieściach sprawdza się pewna prawidłowość psychologiczna, dotycząca niektórych ludzi z chorwackiego Przymorza oraz wysp adriatyckich. Okazuje się, że nawet opuszczając strony rodzinne, „zabierają” oni ze sobą wiatry. Można powiedzieć, że wiatr kształtuje ich przez lata „na swój obraz”. Na kontynencie, w porze, gdy nad morzem zaczyna wiać *jugo*, ludzie zaczynają skarżyć się na złe samopoczucie, spowodowane rzekomo właśnie *jugiem*! Przypadek ta dotyczy także postaci utworów Šegedina. W drugiej jego powieści, *Osamljenici*, (akcja toczy się w dużym mieście, prawdopodobnie w Zagrzebiu) znajduje się wspomnienie o tym, co zaprzętało myśli piętnastoletniego Srećka:

Hhhhuuuu šššš..., šumi jugovina dugo, mutno i muklo, kao da je obuhvatila čitav svemir, a u tom nepreglednom prostoru vjetra kao vremena, javlja se onaj sitan škrip duge iskrivljene željezne kvake u svom putu tamo: ciii... kr-kr..., i natrag amo: ciii... ciii... krap... kr...
Duga tišina!
Zatim počinje sve iznova, tek tu i tamo izmijenjenim ritmom, kao da cvili netko koji je na dnu

³²⁷ Wiatr (*jugo*) w konstrukcji artystycznej powieści *Dzieci boże* pełni ważną funkcję semantyczną. Będąc centralnym punktem w przestrzeni świata przedstawionego jest nośnikiem wizji świata i człowieka oraz światopoglądu zawartych w utworze chorwackiego egzystencjalisty.

³²⁸ Šegedin wyróżnia siedem podstawowych elementów dzieła literackiego: temat, treść, akcję, charakter, atmosferę, fakturę i język.

svega toga osamljen, jadan i napušten od svakoga... A taj netko, to je zapravo on, eto tu na tvrdoj stolici, uz stol pokraj svojih gusala, pokraj mrtve ptice, koju je upravo jedna tako

bezušna jugovina ubila i koju je on našao na cesti, te je kao uspomenu hermetički zatvorio u jednu bocu i sada, eto, u ime nje ili ime sebe postavlja pitanja toj noći i toj nemilosrdnoj jugovini: Kako?! Zašto?! Zašto sve ovo?!

On će umrijeti u tim jugovinama kao posljednji Adam, hladan, nijem, s otvorenim očima u prazninu, koje će svima govoriti o velikoj Prometejskoj, da, čovječjoj tragediji... A tamo, u onoj bijednoj škrinjci, naći će, tko zna tko i kada, njegove originalne, jedinstvene kvartete, naći će priču »O maloj Ursuli«, koja je umrla u četvrtoj godini, a imale je čudne vizije, kojima je on bio svjedokom. U toj priči on rješava problem »još nikada neriješavan u svjetskoj literaturi«: Konstantnost istine kroz razvitak čovječanstva od prvih početka svijesti... I bit će veći nego Kranjčević, nego Lisinski...

A jugovina šumi i urla dolje u dubokoj noći, bijesno, bijesno lupajući valovima o hridine, ne puštajući ništa iz svog hladnog, **uništavajućeg krila**:

Tko je to pokucao na njegov prozor?! ... Tko?!³²⁹

Generalnie rola *juga* w powieści *Osamljenici* jest tą samą rolą, jaką odgrywa wiatr południowy w *Djeca božja*. Ponownie wiatr wypełnia przestrzeń semantyczną, zamyka człowieka w czterech ścianach, podporządkowuje sobie również czas, burząc jego ciągłość, którą zastępują interwały poszczególnych podmuchów. Nawet jedyny cel, jakim jest pisanie o swym stanie w tym wypadku pisarzowi nie pomaga. Charles z powieści *Crni smiješak*, w jednym ze swoich listów, zanotował:

Vjetar jako udara o moje prozore. Pusto je i prazno u meni. Pa ni ovo pisanje ništa ne pomaže, svejedno, čista je tupa muklina neka i u meni i oko mene. Čujem je, osjećam je živo u čitavom svom biću i sve me više biva strah od nje. Treba se što prije sakriti u san, ako to bude moguće³³⁰.

Jeden z ostatnich utworów Šegedina to powieść, która okazała się w 1987 roku i została zatytułowana *Vjetar*. Z wiatrem związane jest przeżycie, jakiego doznał w dzieciństwie główny bohater książki, Kazimir Barač. Odcisnęło ono trwałe ślad na jego psychice, stało się najważniejszym traumatycznym doświadczeniem. Barač przypomina sobie te chwile z dzieciństwa (był wtedy czteroletnim chłopcem) w najdrobniejszych szczegółach:

Da, vjetar, sjeća se dobro, vjetar... [...]. Da, što je to bilo tada s njim? Ne zna ni sada, kao što ni onda nije znao! Ali eto sad će se i sve otkriti[...] da, probudio se bio, ili probudilo ga bilo neko neobično stanje. Čudno: osjetio je kako mu izlazi, jao, samo, nazadrživo, izlazi bez njegove volje, skrućeni izmet tamo, odstraga, tamo... A mama se plela i on je, osjećajući strasno to stanje sebe, vidio i malje i dojke, a užas ge je raznosio, jer što?! To se tamo, iza, odstraga,

³²⁹ P. Šegedin, *Čovjek u riječi* [w:] idem, *Crni smiješak ...*, op.cit., s. 429–430.

³³⁰ Idem, *Osamljenici*, Zagreb 1968, s. 37. [podkreślenie LM]

dogada, pa, eto, već se i dogodilo... Dogodilo se bez znanja, bez njegove volje i krivnje[...]. Njegov plač i vika je uznemirila mamu i ona se prestala plesti, prišla mu tražeći objašnjenje, no

on se bojao čak i prestati vikati, počeo se stoga još jače derati, a ona, ne znajući što se dogodilo, htjedne ga dignuti, pa je uzela odbacivati pokrivač... Obgrlio je tada rukama struk njezin, nje, mame svoje, sakrio glavu u njezina njedra, želeći se skriti u njoj, pred njom, a mama je otkrila odmah, da, odmah, što se dogodilo i počela ga gurati od sebe[...]. Bio je kriv, odbačen, sâm, bez nje jedine, jedine njegove mame. [...] Jest, ta njegova osama-očaj ostala je živa do danas u njemu. Ubrzo se utrnulo plač: činilo mu se da ga je netko oduzeo njemu samome i dao mu drugog nekog njega. Otvorila je, zatim, prozor mama, a tada, jest, tada je dopro do njega smijeh iz dvorišta, smijeh, jest, i on, vjetar... Zajednički su ušli k njemu da ga obznane kako sada ne samo mama, nego i čitav svijet zna njega, njega takva, novog, njega kojega više ni sâm ne pozna. I od tada se javlja vjetar u njemu kao onaj koji otkriva njegove najintimnije rane, od tada donosi on smijeh-rug, grdnje, od tada mu otkriva njega samoga, najintimnije njegovo biće, pa se počeo, kasnije, i pretvarati u znanca njegova, znanca, koji nema milosti, koji je nosilac istine, zapravo: sama istina, ona nemilosrdna istina. Jest, jest, nemilosrdni prijatelj njegov, ali ipak prijatelj. Čudo suprotnosti.³³²

Na kwestię szczególnego stosunku Šegedina do dzieciństwa zwrócił uwagę D. Jelčić, powołując się na słowa samego pisarza, dla którego dzieciństwo to: „[...]vječno i neiscrpno nalazište autentičnih dodira čovjeka sa svijetom”³³³. Wydaje się w tej chwili zasadne nawiązanie do poglądów Jeana Paula Webera, przedstawiciela orientacji psychologicznej w krytyce tematycznej, i przytoczenie jego definicji tematu. Otóż uważa on, że jest to: „[...]śląd, jaki wspomnienie z dzieciństwa zostawiło w pamięci pisarza”³³⁴. Tematem powieści *Vjetar* jest powracający motyw wiatru, z którym wiąże się wspomnienie z dzieciństwa jej głównego bohatera. Całe to wydarzenie przywołuje się w powieści po to, by pokazać, kiedy nastąpił pierwszy konflikt Baraća ze światem zewnętrznym, w którym momencie doświadczył on po raz pierwszy poczucia winy, odrzucenia, samotności, wrażeń, które doprowadziły go do rozpacz, przeżywanej do dnia dzisiejszego. Wiatr odegrał tu ważną rolę, ponieważ jako element świata zewnętrznego zburzył intymność świata wewnętrznego postaci. Wiatr zrywa

³³¹ Idem, *Crni smiješak*, op.cit., s. 33.

³³² Idem, *Vjetar*, Zagreb–Ljubljana 1987, s. 39–41.

³³³ Cyt. za: D. Jelčić, wstęp do: P. Šegedin, *Djeca božja. Pripovijetke*, sv. 1, pr. D. Jelčić, PSHK, Zagreb 1977, s. 30.

³³⁴ Cyt. za: E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań tematologicznych [w:] Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 152.

Pragnę w tym miejscu zaznaczyć, że nie traktuję dzieła literackiego jako dokumentu psychologicznego osobowości autorskiej.

Edward Fiała wyróżnia cztery modele krytyki psychoanalitycznej. Pierwszy widzi w dziele refleks osobowości autorskiej. Dla drugiego, dzieło stanowi dokument psychologiczny postaci. Trzeci model (transformacyjny) kładzie nacisk na procesy zachodzące między dziełem a czytelnikiem. „Dzieło staje się tutaj – jak powtarza Holland – procesem krystalizacji znaczeń w perspektywie odbiorcy” (Fiała, s. 128.). I czwarty model (krytyka transaktywna) koncentruje się na badaniu reakcji czytelnika w procesie poznawania tekstu. Por. E. Fiała, *Modele freudowskiej*

zasłony iluzji, odkrywa prawdę. Kiedy Barać nabiera przekonania, że całe jego życie było manipulacją, myśl o wietrze, wywoływana przez odgłos poruszających się żaluzji okiennych, uwalnia go od ciężaru, jakim jawi mu się jego istnienie.

I kada mu se, posve neočekivano otkrio vjetar u prozorskim rebrenicama svojim lupkanjem, on se razblažio te prepustio tim glasovima sa zadovoljstvom: oni mu jedini govore nešto što nije ljudskog podrijetla, što nije, dakle, uvjetovano jednom svjesnom voljom, voljom s onog strašnog vrha Fredova. I preplaši se, kada mu se jasno otkrilo to lupkanje vjetra u prozorskim rebrenicama kao spas od ljudskog uopće, jer sve što je ljudsko pretvara ga u objekt nekog svjesnog neprijatelja³³⁵.

Wiatr nie ma związku ze sferą nieświadomości. Wręcz przeciwnie, pojawia się u Baraća w chwili uświadomienia sobie przez tegoż własnej sytuacji egzystencjalnej, zdania sobie sprawy z uprzedmiotowienia własnego bytu. Od tego momentu zaczyna dojrzywać w nim pragnienie zamknięcia metafizycznego koła i powrotu do początku, symbolizowanego u Šegedina przez wiatr.

Vidiš u posljednje vrijeme, čim čujem vjetar, počinjem dobivati neke čudne vizije, a večeras, eto, kad je ono Fred ustao i otišao ja sam čuo vjetar, da, vjetar, i učinilo mi se kao da je vjetar i Freda odnio [...].

Mario, ja sam proživio svoj vijek. Svršeno je. Iz dana u dan čekam vjetar, koji će me odnijeti[...],

Ne, ne, ja čujem vjetar i odlazim...³³⁶.

Również Charles, w pozbawionym punktów oparcia wszechświecie, identyfikuje się z wiatrem: „A vjetar me taj s mora obuhvaćao i sve mi se činilo: vidiš, budi u meni neke skrivene misli o tome kako bi trealo biti sličan njemu, vjetru, i prolaziti, vječno prolaziti, pa i pored ovog čovjeka proći i nestati”³³⁷.

Wyobraźnia Šegedina ma właściwości zamykające, statyczne, medytacyjne. A jeżeli jej marzenie zwróci się już ku otwartej, nieskończonej przestrzeni, to skutkiem tego ruchu wyobraźni okazują się obrazy pustki, najczęściej realizowane przez pisarza w figurze literackiej wiatru, wykorzystującej jego symbolikę kulturową. Wiatr u Šegedina, oprócz funkcji psychologicznej, pełni także funkcję filozoficzną. Rozwinięcie tego aspektu semantyki wiatru nastąpi w następnym rozdziale.

metody badania dzieła literackiego, Lublin 1991.

³³⁵ P. Šegedin, *Vjetar*, op.cit., s. 193.

³³⁶ Ibidem, s. 259–262.

³³⁷ P. Šegedin, *Crni smješak*, op.cit., s. 146–147.

Na podstawie analizy przytoczonych tekstów, można wyróżnić pięć typów modelu

przestrzeni literackiej: przestrzeń, będącą mimetycznym odbiciem przestrzeni rzeczywistości pozaliterackiej, nazwijmy ją przestrzenią „fizyczną”, przestrzeń: psychologiczną, wyobraźni poetyckiej, konstrukcyjną i filozoficzną.

Ten ogólny podział podlega szczegółowej klasyfikacji. Model „fizyczny” w myśl koncepcji o symbolicznym charakterze każdej przestrzeni artystycznej, nie zakłada jej niesemantycznego stosunku do obrazu rzeczywistości świata przedstawionego. Przeciwnie, sposób przedstawienia poszczególnych składników dzieła literackiego stanowi ważną wskazówkę interpretacyjną. Gdy wiatr stanowi centrum orientacji przestrzeni świata przedstawionego, odsyła do rzeczywistości pozaliterackiej i staje się figurą ją interpretującą (*Po buri J. Draženovicia, Posljednji Stipančići V. Novaka*).

Drugi model przestrzeni literackiej tworzy przestrzeń psychologiczną. W tym wypadku obiektywny pejzaż nabiera cech subiektywnych, wyraźnie zaznacza się indywidualna perspektywa oglądu. Przestrzeń zostaje poddana procesowi semantyzacji psychologicznej i jest znakiem kondycji psychicznej podmiotu lirycznego, narratora, postaci. Zwykle oznacza to liryzację przestrzeni, tj. jej estetyzację. Następuje utożsamienie przestrzeni zewnętrznej (wiatru) z przestrzenią wewnętrzną (świadomość). Polega to, z jednej strony, na przypisywaniu tych samych psychologicznych właściwości pejzażowi i ludziom, z drugiej, na opisywaniu stanu psychicznego za pomocą kategorii przestrzennych (pejzaż melancholijny, *osjećaj jugovine*).

Na podstawie badań wyobraźni poetyckiej marzącej pod znakiem wiatru, które zostały przeprowadzone pod kątem analizy tematów, motywów, toposów, obrazowania, powstały dwa typy modelu tej przestrzeni: statyczny i dynamiczny. Tutaj również nie bez znaczenia okazuje się rodzaj wiatru. *Jugo* związane jest raczej ze statycznym aspektem wyobraźni twórczej, *bura* natomiast z dynamicznym.

Odrębny rodzaj przestrzeni stanowi przestrzeń konstrukcyjna. Najbardziej sfunkcjonalizowana występuje w dramacie. Konstrukcyjność wiatru polega na powierzeniu mu roli czynnika sprawczego i motywującego zdarzenia teatralne. W poezji funkcja konstrukcyjna przejawia się w organizacji rytmicznej tekstu, która jest podporządkowana wiatrowi. Znaczenie funkcji konstrukcyjnej może również przejąć wiatr, pełniący rolę motywacji psychologicznej.

W prozie wiatr pojawia się w opowiadaniu, opisie i wypowiedziach postaci. Najczęściej

wykorzystywanymi środkami stylistycznymi, służącymi do zbudowania jego obrazu, są: powtórzenia, paralelizmy, *enumeratio*, *gradatio* (stopniowanie). Wyróżniono dwa podstawowe rodzaje obrazu: akustyczny i wizualny. Do powstania pierwszego w największym stopniu przyczyniają się wyrazy onomatopeiczne, drugi powstaje poprzez ukazanie przedmiotów, poddanych działaniu wiatru.

W poezji wykorzystywane są metaforyczne możliwości języka poetyckiego. Dochodzi w niej do licznych przekształceń semantycznych i indywidualizacji języka, naruszających związek pomiędzy *signifiant* i *signifié* znaku językowego. O ile antropomorfizacja wiatru jest powszechna w obu rodzajach (zwłaszcza w odniesieniu do czynności), to jego personifikacja zdecydowanie powszechniejsza okazuje się w utworach poetyckich. Oprócz metaforyzacji języka, drugi element odróżniający lirykę od prozy stanowi organizacja brzmieniowa. Dzięki niej obraz akustyczny i wizualny zostaje dodatkowo wzbogacony o element rytmiczny.

W dramacie wiatr wpływa na zdarzenia teatralne, które są repliką jego działań. Zaznacza swą obecność w wypowiedziach postaci i w prozie „pozostawia” ślad w konstrukcji językowej. Rozbija, urywa zdanie, wprowadza do wypowiedzi składniową chaotyczność (retoryka określa tę figurę terminem *reticentia*, oznaczającym nagłe przerwanie rozpoczętej myśli, zdania). Ta właściwość dotyczy przede wszystkim *juga*. W przeciwieństwie do *juga*, wypowiedzi na temat *bury* są jasne i logiczne.

Przestrzeń budowana przez *jugo* wykazuje wiele cech opozycyjnych wobec przestrzeni organizowanej przez *burę*. W pierwszym wypadku zauważono tendencję do zamykania i zwężania tej przestrzeni (na poziomie tekstu osiągniętych przez powtórzenia, paralelizmy składniowe, konstrukcje anaforyczne). W drugim, do otwierania i rozszerzania (wyliczenie, rozbijanie regularności wiersza, organizacja brzmieniowa, naśladująca naturalny „rytm” wiatru)³³⁸.

³³⁸ Opozycyjne właściwości obu wiatrów widoczne są nie tylko w konstrukcji przestrzeni świata przedstawionego. Sprzeczny charakter wykazuje, na przykład, ich oddziaływanie na psychikę człowieka. Semantykę psychologiczną *juga* i *bury* wykorzystuje w utworze *Wiatry nad prowincjonalnym miastem* M. Krleża. Akcja opowiadania rozgrywa się w „błotnistym panońskim i niewiarygodnie nudnym mieście”. Główny bohater, gimnazjalny profesor matematyki i fizyki, Rafael Robak, zostaje poddany eksperymentowi, podczas którego możemy zaobserwować jak wiatry wpływają na stan psychiczny człowieka. Samo pojawienie się w tym miejscu, wiosną, najpierw wiatru południowego („saharyjskiego i gorącego”) i zaraz później lodowatego wiatru północnego, zdradza stylizacyjną intencję autora.. Wypróbowuje on, jak zachowa się główny bohater w obu okolicznościach. Okazuje się, że są to podobne reakcje do tych, z jakimi spotykaliśmy się w utworach pisarzy adriatyckich. Nawet Robak ma świadomość topiczności znaku wiatru: „Wiatr z południa przydusił wszystkie kominy, a surowa i cierpka woń ostrego dymu rozpełzła się po ulicach. Od tego gwiżdżącego nacisku, który rozpostarł się nad czworokontnymi płaszczyznami budynków i ścian, od

Problematyka psychologiczna łączy się zwykle z problematyką filozoficzną. Psychologia

bywa podporządkowana metafizyce – ogólnym pytaniom w kwestii duchowo-cieleśnej egzystencji człowieka. Przejście od pejzażu, przestrzeni refleksyjnej do filozoficznej dzieli zwykle mały krok. O zaklasyfikowaniu danej przestrzeni do przestrzeni psychologicznej czy filozoficznej decyduje waga określonej funkcji pejzażu w tekście. Bywa bowiem tak, że w ramach jednego utworu pojawia się przestrzeń, która zawiera zarówno elementy przestrzeni fizycznej, jak i psychologicznej czy filozoficznej (*Djeca božja*).

kwaskowatego pogwizdu zza węglów, na których kamienni święci błogosławili przechodniów, Rafael Robak miał uczucie, że przechodzi ulicami nadmorskiego miasta i za dwa–trzy kroki, za murem, zobaczy zielononiebieską, spienioną wodę, po której tańczą i skrzypią maszty zakotwiczonych żaglowców i trabakuli.[...] »Nerwy ma podrażnione przez wiatr z południa! To wszystko południowe wicherzysko! Powinien usiąść, odpocząć wytchnąć!«». M. Krleža, *Wiatry nad prowincjonalnym miastem*, przeł. K. Bąk [w:] idem, *Tysiąc i jedna śmierć*, wstęp J. Wierzbicki, Łódź 1978, s. 164 i 167.

Przełomowy moment opowiadania następuje wówczas, gdy, jako towarzysz (a może trafniejsze byłoby określenie: przeciwnik) wiatru południowego, pojawia się wiatr północny. Robak przypomina sobie w domu o poprawieniu klasówek, które zostały w gimnazjum. Udać się więc po nie. W gmachu szkoły ogarnia go przygnębienie i poczucie samotności. „Masa nierozwiązanych problemów w ostatnim czasie oblepiła Rafaela Robaka jak gęsta żywica, wszystko przekształciło się w zmęczenie i głębokie przygnębienie[...]. Robaka wszystko w życiu zaczęło boleć[...]. Przejmująco odczuwał, że niczego jeszcze nie przeżył doskonale, zatracając się w tak odrażającej i niezrozumiale głupiej, lecz uparcie monotonnej pustce, z każdym dniem czuł coraz wyraźniej, jak sprawy się gmatwiają i jak on coraz bardziej i głębiej pogrąża się w mule” (Ibidem, s. 170). W takim stanie Robak wychodzi na ulicę, gdzie „grał wiatr z północy i w lodowatych podmuchach przepływał między drobnymi, słabo zauważalnymi konstrukcjami, które człowiek przeciągnął po ogromnej skorupie ziemskiej w swoich nieszczęsnych, nieznanych i zupełnie obojętnych dla przyrody celach.” (Ibidem, s. 175). I tak, jak wcześniej Andriju Duraševicia z powieści Nehajeva, *Bijeg*, tak podobny los spotyka Robaka, który daje się unieść, porwać wiatrowi. Krleža używa mocno groteskowych i paradyjnych barw przy kreśleniu tej sceny. Obiektem ironicznych zabiegów staje się nie tylko „nadwrażliwy” intelektualista Robak, ale również psychologiczna funkcja wiatrów.

Rozdział IV

FIGURA LITERACKA WIATRU A WIZJA ŚWIATA I CZŁOWIEKA

Tihi vitri, vitri mili
 ki činite sinje more
 čestim vali da se bili
 tiho kada puhav s gore
 zemlju plodom napunjate,
 brza driva i činite
 da se s pticam uticaju,
 punit mene kud mislite,
 kojoj strani, komu kraju,
 da u ropstvu mladost vodim?³³⁹.

Cytowany tekst pochodzi z tragedii *Hekuba* Marina Držicia. W utworze dubrownickiego dramatopisarza pojawia się „źródłowe” wykorzystanie wiatru jako metafory kolei ludzkiego losu, przeznaczenia. Zamiast abstrakcji, konkretna sytuacja życiowa. Oto porwana przez Turków Greczynka Poliksena, zastanawiając się nad własnym losem, nad tym, co ją czeka, zwraca się do wiatrów. Wydaje się, że właśnie doświadczenie człowieka płynącego gdzieś po morzu, niepewnego, czy uda mu się dotrzeć do celu swojej podróży lub jakiejś przystani, w pełni zależącego od kaprysów wiatrów, zrodziło to symboliczne znaczenie. Oczywiście motyw ten jest znacznie starszy od tragedii Držicia. Wystarczy przypomnieć o funkcji, jaką spełniają wiatry w *Odysei* Homera. Dziesięcioletnią wędrówkę Odyseusza spod Troi do Itaki często odczytuje się jako metaforę losu ludzkiego, będącego również formą wędrówki przez życie, od chwili narodzin do śmierci³⁴⁰. Fundamentalną rolę podczas tej „podróży” odgrywają

³³⁹ M. Držić, *Hekuba*, cyt. za: R. Bogišić, *Priroda i pejzaż*, „Mogućnosti”, 1975, br. 10, s. 1217.

³⁴⁰ Losy Odyseusza doczekały się wielu interpretacji i transpozycji literackich. Trudno o bardziej kontrowersyjną postać spośród mitologicznych bohaterów. Oceny moralne postępowania króla Itaki wahają się pomiędzy dwoma skrajnymi biegunami. Od uznania i pochwał, jakimi obsypywali Odyseusza stoicy, którzy podkreślali jego wytrwałość, odwagę, cierpliwość, opanowanie i pobożność, po zdecydowaną negatywną ocenę, podkreślającą z kolei nikczemność, cynizm, podstępność naturę, a nawet okrucieństwo głównego bohatera *Odysei*. W tym świetle przedstawił jednego z ulubionych herosów Homera Wergiliusz, w *Eneidzie*, co wywarło wielki wpływ na poglądy pisarzy średniowiecza i renesansu. Por. M. Kłańska, *Odyseusz* [w:] *Mit–człowiek–literatura*, praca zbiorowa, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 245–276.

wiatry – symbolizujące przeciwności losu, często decydujące o jej przebiegu, ale – wielokrotnie już podkreślany fakt – pozostające tylko narzędziem w rękach mitologicznych bóstw.

Relacja między ludźmi i historią przybiera dwie skrajne formy. Raz, jak u Držicia, człowiek występuje w roli przedmiotu, innym razem, jak na przykład u Aralicy, w roli podmiotu: „Antun je morao preuzeti kormilo šibenske lađe na panonskoj pučini, kojom su iz tjedna u tjedan harali turski vihuri”³⁴¹, a motyw żeglugi to często wykorzystywany obraz, alegoria losu człowieka i narodu.

Wiatry w postmodernistyczny kontekst historiograficzny wprowadza Nedjeljko Fabrio, autor powieści *Vježbanje života*. Chorwaccy krytycy i historycy literatury określają ten gatunek mianem powieści neohistorycznej (*novopovijesni roman*). Jest to forma wypowiedzi literackiej, która cieszy się dużym powodzeniem we współczesnej literaturze chorwackiej. Fabrio wykorzystuje wiatry nie tylko jako metaforę dla losu pojedynczego człowieka, lecz całej ludzkości:

Kad bi jednoga dana u povijesti prestali puhati vjetrovi, čovjeku bi na zemljici možda bilo i dobro. A najgore je to što svaki čas u povijesti pušu drugačiji vjetrovi: jedva namjestiš lomna jedarca za jednu vrst vjetra, a već sa boka zapuše novi, drugačiji vjetar koji te rebne pod rebra. I tako brod od silne i užurbane i stalne promjene jedara – stoji na mjestu. A još kad pomisliš da različiti vjetrovi često znaju nositi isto ime, odnosno da se jedan te isti vjetar najčešće naziva različito – tobožnja životna mudrost postaje posve neuporabivom. Običan čovjek, kojega svatko tko je dograbio rog da u nj u ime povijesti puše drži za šljunak od kojeg će sebi načiniti spomenik, tada jednostavno kaže da su »stvari krenule nizbrdo«, jer je u

Dzieje Odyseusza to wzór przestrzennego ujęcia psychologicznej natury człowieka, choć do końca nie wiadomo czy sam fakt wędrówki był konsekwencją charakteru postaci eposu Homera, czy też zaplanowana przez mieszkańców Olimpu „podróż”, „ukształtowała” króla Itaki. Niemniej, rzeczą istotną jest tutaj fakt, że tak naprawdę czytelnik poznaje głównego bohatera w czasie jego wędrówki.

Do historii Odyseusza nawiązuje Ivan Aralica w powieści *Psi u trgovištu*, w której porównuje bohatera Homerowej epopei i Antuna Vrančicia. Aralica podejmuje już znany wątek, wyraża wątpliwość, czy rzeczywiście Odyseusz, tudzież „ostrogonski biskup i primas Mađarske”, naprawdę tak bardzo pragnął powrotu do ojczyzny (Itaki, Szybeniku), czy też: „Ne samo da ga nije tražio nego je pazio da slučajno ne njega ne nabaše, da ga slučajno vjetar ne baci na rodne grebene, da po vragu ne usidri lađu u njegovoj luci”? (I. Aralica, *Psi u trgovištu*, pogovor V. Visković, Zagreb 1995, s. 10–11.)

Autorem przestrzennej, ponowoczesnej typologii wzorów osobowych jest Zygmunt Bauman. Bauman wyróżnił cztery podstawowe i modelowe klasy: spacerowiczów, włóczęgów, turystów i graczy, o których powiada, że nie są wynalazkiem naszych czasów, ale w przed-ponowoczesności nie stanowiły „normy” zachowań i nie współwystępowały w życiu tego samego człowieka i w tym samym okresie. Wspomina równocześnie o symptomatycznym dla nowoczesności, nieaktualnym już, wzorze pielgrzyma. Krytykuje także koczownika jeszcze jedno określenie przestrzenne, jakim posługiwali się, między innymi, Deleuze, Guattari i Melucci – dla wyrażenia podstawowej i opozycyjnej cechy osobowej człowieka ponowoczesnego wobec nowoczesnego „programu życiowego” pielgrzyma – a mianowicie braku „planu i celu ostatecznego” w wędrówce koczownika. Por. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, op.cit., s. 7–39.

naivnosti svojoj uvjeren da je dotad stajao tobože na vrhu s kojega mu je sada sići, biti bliže dnu. I što će šljunak od čovjeka nego hvatati se o novi vjetar u nadi da će mu se jedno naduti, da će ga

izdići, osoviti na samo sljeme³⁴².

Zapewne Spliczanin Fabrio i Dubrowniczanie Držić wielokrotnie byli świadkami widoku statku zmagającego się z wiatrami. Musieli napotkać go również w tekstach kultury śródziemnomorskiej. Fabrio, być może pamiętający mapy starożytnych geografów, dodaje jeszcze element mitologicznej ikonografii, przedstawiającej wiatry w postaci ludzkich głów dmących w rogi. Nie stanowią one elementu ornamentacyjnego. Wyrażają przekonanie narratora o tym, że bieg historii kształtują ludzie. I to właśnie odróżnia Drżicia od Fabria, światopogląd pisarza XVI i końca XX wieku. Z jednej strony, mamy renesansową wizję świata i człowieka, będącą powtórzeniem greckiego spojrzenia na świat „z punktu widzenia losu”. Z drugiej strony, dwudziestowieczne rozumienie dziejów, w nieodwracalny sposób ukształtowane i obciążone przez co najmniej dwa wielkie kataklizmy XX wieku: komunizm i faszyzm, ponowoczesne przekonanie o kryzysie czy kresie historii, z charakterystyczną dewaluacją historyzmu i metafizyki, które wylansowały ewolucjonistyczną, linearną koncepcję dziejów. Gianni Vattimo pisze, że „[...]»koniec historii« oznacza koniec historyzmu, czyli koniec koncepcji ludzkich dziejów jako włączonych w jednolity bieg, z przyznanym mu specyficznym sensem, który ujawniał się i był rozumiany jako sens emancypacji”³⁴³.

Autor *Vježbanja života* w innej swojej powieści neohistorycznej, *Berenikina kosa* – obie powieści tworzą razem tzw. „duologię adriatycką” (*jadranska duologija*), przedstawiając obraz egzystencji człowieka, raz jeszcze wykorzystuje wiatr: „[...]zrnevlje ljudsko prosuto po kori zemaljskoj, svrh koje divljaju vjetri povijesti što su plod zločestoće naše, i ludosti, opake i opačina naših”³⁴⁴. Tym razem nieprzychylne wiatry historii okazują się karą za zło i ludzkie okrucieństwo. W pierwszym cytacie historię tworzą ci, którzy stawiają sobie później pomniki, wielcy tego świata, a ich działanie nie zostaje jeszcze poddane ocenie. W drugim cytacie nie mamy już wątpliwości co do oceny moralnej postępowania człowieka. Obraz historii, jaki wyłania się na podstawie lektury tekstów Fabrio, jest przejmująco pesymistyczny i dotyczy nie tylko jego wizji dziejów.

³⁴¹ I. Aralica, *Psi u trговиštu*, op.cit., s. 8.

³⁴² N. Fabrio, *Vježbanje života*, op.cit., s. 201.

³⁴³ Por. G. Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, op.cit., s. 129.

³⁴⁴ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, cyt. za: R. Markić, *Fabrio i Berenikina kosa*, „Nova Istra”, 1996, br. 4, s. 155.

Problem historii, historyczności człowieka nie stanowi przedmiotu badań

wyspecjalizowanej w tej wyłącznie kwestii nauki szczegółowej. Odpowiedzi na pytania stawiane przez współczesną refleksję historiozoficzną mają wymiar ontologiczno-metafizyczny. Są „odповідzią na pytanie o status ontologiczny człowieka, jego kultury, o status ontologiczny dziejów”³⁴⁵.

Myśl poświęcona historii jest elementem procesu poszukiwania własnej tożsamości. Hans-Georg Gadamer, którego żywo zajmował problem dziejowości, odczytuje znaczenie tej refleksji: „W rzeczywistości jednak problem dziejów niepokoi ludzkość nie jako problem poznania naukowego, lecz jako problem własnej świadomości życiowej. Nie chodzi tu również tylko o to, że my, ludzie, mamy jakieś dzieje, tzn. żyjemy pomiędzy wzlotem, rozkwitem i upadkiem własnego losu. Sedno sprawy leży raczej w tym, że właśnie w tych zmiennych kolejach losu poszukujemy sensu naszego bytowania”³⁴⁶. Dla Gadamera „świadomość historyczna jest pewnym rodzajem samopoznania”³⁴⁷.

Fabrio, w swoich rozważaniach nad dziejami, podmiotem historii uczynił człowieka, byt dla niego dziejowy i historyczny. Taki sposób myślenia zapoczątkował, nazywany ojcem współczesnej refleksji historiozoficznej, Wilhelm Dilthey, który miał powiedzieć, że tylko z historii człowiek się może dowiedzieć, kim jest. Chorwacki autor powieści neohistorycznych, niezwykle nośnego gatunku dla współczesnej problematyki filozoficznej, wpisuje w figurę litaracką wiatru swoje stanowisko światopoglądowe.

Dostrzeganie w wietrze i w przyrodzie znaku historiozoficznego, który umożliwiał odczytanie sensu dziejów, upowszechniło się w romantycznej filozofii (Hegłowski wiatr historii), literaturze (pejzaż w *Marii* Malczewskiego, pejzaże mistyczne Słowackiego w *Genezis z Ducha* oraz *Królu-Duchu*) i malarstwie (obrazy Caspara Dawida Friedricha, na przykład *Krzyż w górach*, Williama Turnera, *Burza śnieżna*, *Statek niewolników*, *Ostatnia droga Temeraire'a*)³⁴⁸. A. Kowalczykowa pisze: „Natura jest świadkiem zmagania człowieka z historią i z losem[...]nosi w sobie historię, utożsamia się z nią: to w niej ożywają z powrotem dawno zmarłe pamiątki. Idea obecności dziejów w naturze znamienne odbija się w rysunku

³⁴⁵ *Historia nie przestała być problemem*, rozmowa z dr. Jackiem Migasińskim, Warszawa 1993, s. 166.

³⁴⁶ H. G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, przeł. K. Michalski [w:] idem, *Rozum słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał opracował i wstępem poprzedził K. Michalski, Warszawa 1979, s. 22.

³⁴⁷ Idem, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 231.

³⁴⁸ Por. A. Kowalczykowa, op.cit., s. 45–79.

pejzażu”³⁴⁹.

Z wyobrażeniem wiatru w roli czynnika dziejotwórczego koresponduje także ludowe wierzenie w *zduhače*³⁵⁰, którego ślady odnajdujemy w Zagórzu Dalmatyńskim. Związany z tym obszarem, kolejny przedstawiciel nurtu prozy neohistorycznej, Ivan Aralica, który urodził się w Bośni (Promina), ale przez wiele lat był nauczycielem właśnie w wioskach Zagórza Dalmatyńskiego, w powieści *Put bez sna* przypomina tę legendę. Uzależnia od *zduhač*ów los nie tylko pojedynczych ludzi, lecz całych narodów:

Kad u jesen ili u koje drugo doba godine, ali se to u jesen najčešće događa, čuješ da nešto pod nebom fijuče, ne misli da je to vjetar, vjetra u tim visinama nema, to putuju zduhači. Budi u misli s njima i zaželi im svako dobro od Boga. Jada je zemlja koja ih nema, jedan je narod koji ih ne čuje iznad svoje glave [...].

U jesen, kad se nam učini da su se digli vjetrovi i da gorom vitlaju lišće, samo je privid, jedan između tisuća. Doista, to zduhači beru svoje oružje prije nego će stupiti u bitku, jer njihovo je oružje lišće, zeleno i suho, sitne ljuske od kore drveća koje vjetar može ponijeti, a najubojitije su izgorjeline od ugašene vatre, pa maslačokovi klobučci i imelino sjeme. Oni kruže nad našim planinama i čekaju kad će doći da ih napadnu oni iz toplih zemalja preko mora, otkuda dolaze proljetne kiše i zatopljenja. Bore se danima, mjesecima, neprestance i na prekide, kako gdje i kako kada, ali se bore do pobjede ili do poraza. Ako koji zduhač bude ranjen, to nije rana u mesu, to je nevidljiva rana, i takav se u svojoj samotničkoj postelji budi izudaran, umoran, a da ni sam ne zna tko ga je mlatio. Drugu noć, kad usne i kad s fijkom uz naš blagoslov ode u boj, mora se osvetiti ili ga sutradan više neće biti živa. Umrijet će od čemera, kao što mu je suđeno na rođenju. U sretnu narodu uvijek mu se nađe zamjena; u nesretnima nesreća se čita po tomu kad im izginule zduhače nema tko zamijeniti³⁵¹.

Z wiatrem, jako metaforą losu człowieka i dziejów ludzkości, wiąże się cykliczna koncepcja czasu. Najczęściej wskazuje wiatr, podobnie jak cała przyroda, na pewną powtarzalność zachodzących w niej zjawisk, regularne następstwo określonych faz i okresów. Nieprzypadkowo jedno ze znaczeń symbolicznych wiatru odnosi się do pojęcia czasu. Można go w skrajny sposób, pod wpływem inspiracji odkryciami naukowymi Einsteina, potraktować jako „czwarty wymiar przestrzeni”. W refleksji literaturoznawczej zaistniały już próby łączenia czasu i przestrzeni, np. Bachtinowska czasoprzestrzeń. W tej chwili jednak bardziej interesująca wydaje się ekspansywna fenomenologia przestrzeni, pożerająca czas, wypierająca swym immanentnym ruchem ruch czasu. Tę ekspansywność kategorii przestrzennych

³⁴⁹ Ibidem, s. 63.

³⁵⁰ Por. rozdział I.

³⁵¹ I. Aralica, *Put bez sna*, Zagreb 1987, s. 303

względem czasu znakomicie oddaje Antun Šoljan w pierwszym opowiadaniu *Vrt slavuja*

(*Ogród słowików*) powieści *Izdajice (Zdrajcy)*: „U starom dijelu grada kuće su stajale sablasno puste, mahale otvorenim vratima i škurama i propadale pod udarcima juga”³⁵². Wiatr zmienia oblicze rzeczy i przejmuje właściwości czasu wraz z całą jego niszczycielską siłą. I nie chodzi tutaj o właściwość związaną z jakimś poszczególnym rodzajem wiatru. Nawet znany raczej z pozytywnego oddziaływania na człowieka *maestral*, który nie ma nic wspólnego z gwałtownością, jest synonimem upływającego czasu: „A maestral pokreće, prevrće listove novine, nabire plavu pvršinu mora, u luci, blaži nas nježnim dodirom odnoseći, nečujno i neopazice, vrijeme: naše vrijeme”³⁵³.

Wiatr pozostawia po sobie ślady, które człowiek od dawna odczytuje jako znaki upływającego czasu. Levinas ujmuje to następująco: „Ślad to wkraczanie przestrzeni w czas, punkt, w którym świat skłania się ku przeszłości i czasowi [...]. Ślad to obecność tego, czego właściwie nigdy tu nie było, tego, co zawsze jest już przeszłe”³⁵⁴.

Motyw ten w pełni uznać należy za klasyczny, tzn. obecny już w literaturze antycznej. Ideę przemijalności (*vanitas*) oddaje się przez obraz umierającej przyrody. W procesie tym aktywnie uczestniczy, między innymi, wiatr. Homer porównuje trwałość życia ludzkiego do liścia na wietrze: „Ludzki los jest zupełnie liści losowi podobny; / Gdy bowiem jedne na ziemię strąca wichur gwałtowny”³⁵⁵. Jan Białostocki zauważa ponadto, że: „Popularnymi w emblematyce renesansowej znakami *vanitas* stały się obrazy dymu, wiatru, szybko więdnących kwiatów, łatwo gasnącej świecy”³⁵⁶.

Ze szczególnym upodobaniem wykorzystuje wiatr w symbolicznym znaczeniu przemijania Ante Tresić Pavičić, autor czterech tomików poetyckich – *Glasovi s mora Jadranskoga* (1891), *Djuli i sumbuli* (1900), *Valovi misli i čuvstva* (1903), *Sutonski soneti* (1904). W pierwszych trzech dominuje witalistyczna nuta, a przyroda stanowi w nich źródło życia, energii, siły i optymizmu. To właśnie dzięki nim Tresić uznawany bywa za poprzednika Nazora. Jednak za bardziej autentyczne i artystycznie udane chorwacka krytyka i historia literatury uznaje impresjonistyczne wiersze z tomiku *Sutonski soneti*, których poetyka

³⁵² A. Šoljan, *Priča prva. Vrt slavuja* [w:] idem, *Izdajice*, Zagreb 1961, s. 16.

³⁵³ P. Šegedin, *Mjesec nad starim kulama* [w:] idem, *Crni smiješak...*, op.cit., s. 257.

³⁵⁴ E. Levinas, *Ślad innego*, przeł. B. Baran [w:] *Filozofia dialogu*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1991, s. 228.

³⁵⁵ Homer, *Iliada*, op.cit., s. 146.

³⁵⁶ J. Białostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marność” i „przemijania” w poezji i sztuce* [w:] idem, *Teoria ...*, op.cit., s. 115.

zdecydowanie odbiega od pozostałych utworów. Tym razem, w licznych tematach pejzażu,

zawarte jest elegijne, introwertyczne, subiektywne wyznanie podmiotu lirycznego. Tresić – zagorzały przeciwnik dekadentyzmu i eskapizmu, dominujących w liryce chorwackiej moderny, ulega w swych sonetach klimatowi epoki.

Tresić kilkakrotnie mówi o czasie wiatru (*vremena vjetar*). Czyni to najpierw w klasycznym sonecie – zdecydowanie preferowanym przez niego gatunku literackim – *Makov cvijet*, wzorcowym wręcz przykładzie konstrukcji romantycznego pejzażu refleksyjnego, w którym obraz przyrody wyraża stan duchowy podmiotu lirycznego, a symbolika wiatru ma wyraźnie literacki, Dantejski, rodowód (*mrazni vjetar, čedo mraka*). Wybór sonetu, gatunku opisowo-refleksyjnego, łączy się u Tresicia z wyznawaniem przez niego światopoglądem sensualistycznym:

Umire večer tiho, polagano
U krilu noći, kano ljubav duga
Što vene, pline: Neka čudna tuga
Pada ko da je mraz po cvijeću panô...

Stiska se srce... Sa istoka kano
Da vila sjete vrh mora i luga
Na sito zlatno sije sivog luga
Na ispraznu taštinu... mrak je uzdanô.

Ko latice što sklapa cvijetak maka
I prigne nujno na pustoši glavu
Kôm njiše mrazni vjetar, čedo mraka;

Vremena vjetar tako tužan, hujan,
Na pūsti mojih neveselih sanja
Ko da mi njiše srce i proganja³⁵⁷.

Tresić buduje spokojny, melancholijny pejzaż, z typową dla moderny scenerią: zapadająca noc, popielata szarość, pustka, smutek i samotność podmiotu lirycznego. Jedyne ruch w tym zastygłym obrazie to tchnienia wiatru, poruszające samotny kwiat maku. Ów tajemniczy, „mroczny” żywioł raz kołysze serce, innym razem wywołuje w człowieku niepokój. Finalny, dokładny rym parzysty³⁵⁸ uwypukla treść końcowych dwóch wersów, w których, po raz

³⁵⁷ A. Tresić Pavičić, *Makov cvijet* [w:] *Sutonski soneti* [w:] idem, *Pjesme ...*, op.cit., 49.

³⁵⁸ Rozbija on zresztą ostatnią tercję, bo taki układ rymów zwykle oznacza pojawienie się na końcu utworu

pierwszy, podmiot liryczny odnosi, dotychczas bezoosobowo opisywany pejzaż, do stanu swoich (mojih..., da mi...) emocji.

Niewątpliwie działanie wiatru czasu z innego sonetu, *Jesiennej zadumy* (*Jesenska sjeta*), oddane zostało już w dosłowny i bezpośredni sposób: „Jesenska kiša teška dušom pljušti, / Vremena vjetar shara mašte njivu, / Kroz suho lišće uspomena šušti”³⁵⁹.

Światopoglądowe uogólnienie zyskuje figura literacka wiatru w sonecie *Vihor beznada*. Nie jest tematem tego utworu jakiś moment w życiu człowieka, jakaś przypadkowa jesień, lecz egzystencja w ogóle (w jesiennej tonacji jawią się podmiotowi lirycznemu minione lata). W drugiej części sonetu rymy tworzą czasowniki, poza jednym przypadkiem, 10 i 12 wersem, na końcu których pojawiają się rzeczowniki (šare-čare). Odstępstwo to powoduje wzmocnienie wygłosu dwóch ostatnich wersów, połączonych rymem parzystym. Podobnie, jak w poprzednim wierszu, są one poetcko-refleksyjną pointą. W sytuacji, gdy wiatr przekreśla już wszystkie nadzieje i swymi mroźnymi podmuchami trawi duszę podmiotu lirycznego, w jesiennej zadumie – a to ulubiona pora roku melancholików – wówczas, gdy przejmujący smutek usuwa w cień nawet te kolorowe dni, jedynymi uczuciami, które go ogarniają są wszechobejmujący smutek i rozpacz:

Večernji vjetar, cvijelno uzdišuci,
Zavija, šušćeć, suhu lozovinu;
List po list kida, nosi u daljinu,
Ko vrijeme nade, dušom drhtajući.

Ko suhi žamor lišća lutajući,
Il roda poklik turobni kroz tminu,
Što sele nekud; milja tako ginu
Uzdasi zadnji, tiho umirući.

Kroz magle vlažne jeseni već blijede
Prirode boje i obzorja šare,
A dušu mrazni neki vjetar jede,

Kob tugom u njoj sve ljubavne čare
Zamata, suši i oćajem magli;

dystychu, budowę stroficzną determinuje kryterium składniowe; ponadto, w kontekście poprzedzającego go, jedynego rymu niedokładnego, wybrzmiewa w tekście nadwyraz mocno.

³⁵⁹ Idem, *Jesenska sjeta* [w:] *Sutonski soneti*, op.cit., s. 50.

Beznađem udes, kano vihor, nagli³⁶⁰.

Vladimir Nazor, bodaj najbardziej konsekwentny witalista, jakże odmienny przez tę postawę od modernistów, podkreśla w swoich utworach siłę i drżące w wietrze ogromne pokłady energii. Zwykle wykorzystuje go, by nadać obrazowi dynamikę. Widać to chociażby w najczęściej używanych przez poetę słowach, odnoszących się do wiatru: *vjetrina* (wietrzysko), *vihor* (wicher): „[...]ko vjetrina prođoh / Od br’jega donskog do ravnih Alpara.”³⁶¹; „Na vihor nalik kralj razbojem trči.”³⁶², „Padne ko hrast što vjetar ga iščupa.”³⁶³ itd.

Antun Branko Šimić odniósł witalistyczny wydźwięk utworów Nazora z okresu modernistycznego do ówczesnego rozumienia sposobu, w jaki sztuka powinna realizować funkcję narodową: „Nekoliko godina pred svjetski rat nacionalno je bilo (uglavnom) pjevati, slikati, vajati energiju”³⁶⁴. U Nazora jednak witalizm jest czymś więcej. Sposobem widzenia świata, świadomie obraną i uprawianą filozofią życiową.

W wierszach z tematem pejzażu (oczywiście chodzi o krajobraz śródziemnomorski) zauważamy tendencję do personifikacji przyrody, która jest tu źródłem życia, energii i siły. Ulega jej także motyw wiatru: „Na hram se spustio oblak: / Bijе ga tućom i daždem; vjetrina u liku diva / Sedmerim kandžijam šiba tornjeve, krništa, kube”³⁶⁵.

Takiego Nazora spotykamy w utworach pierwszej fazy twórczości (1896–1916), kiedy ukazują się, między innymi, *Slavenske legende* (1900), *Živana* (1902), *Hrvatski kraljevi* (1904), *Medvjed Brundo* (1915). Ciekawą, psychologizującą interpretację twórczości Nazora z lat 1896–1916 proponuje M. Šicel. W oparciu o autobiograficzne teksty poety (*Večernje bilješke*), stwierdza: „[...]pjesnik koji se svojom umjetnošću nameće kao simbol i oličenje Svjetla, Snage i Optimizma, osnovne impulse za to djelo izvodi iz totalno suprotnog osjećanja u sebi – iz primarnog osjećanja vlastite slabosti, prirođenog straha, zle slutnje mraka i crne kobi”³⁶⁶.

Z czasem Nazor daje się poznać jako poeta intymny, wykorzystujący pejzaż w funkcji refleksyjnej. Nadal łączy go bliski związek z przyrodą, czuje się jej częścią. Przyroda przestaje jednak być tylko i wyłącznie areną dziejów, miejscem odwiecznej walki sił dobra ze

³⁶⁰ Idem, *Vihor beznađa* [w:] *Sutonski soneti*, op.cit., s. 72.

³⁶¹ V. Nazor, *Tomislav* [w:] *Hrvatski kraljevi* [w:] *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme III.*, op.cit., s. 45.

³⁶² Idem, *Petar Svačić*, op.cit., s. 87.

³⁶³ Ibidem, s. 88.

³⁶⁴ A. B. Šimić, *Nazorova lirika, Proza I*, uređio i pripomene napisao S. Šimić, Zagreb 1960, s. 366.

³⁶⁵ V. Nazor, *Đakovo* [w:] *Istarski gradovi* [w:] *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme IV.*, op.cit., s. 326.

³⁶⁶ M. Šicel, *Književnost moderne*, op.cit., s. 239.

złem. Staje się pejzażem wewnętrznym, tak jak w wierszu *Susret*: „Na mom nebu punom / vjetra i oluje”³⁶⁷. W drugiej fazie twórczości (1916–1936) poeta odchodzi od „dionizyjsko-ditiramskich i mitolożsko-legendnih okupacija” i zwraca się ku sobie, ku wnętrzu³⁶⁸.

W witalistycznym znaczeniu wiatr zaznacza swą obecność w przedwojennych utworach pozostającego pod wyraźnymi wpływami poetyki impresjonistycznej Olinko Delorka. Zauważył to Miroslav Šicel, pisząc na łamach „Mogućnosti” w 1978 roku:

Upravo ova dva posljednja obilježja u Delorkovoj lirici (jej intimny karakter oraz
związki z impresjonistyczną poezją chorwacką przełomu wieków, podkreślającą muzyczność
wiersza i niuanse kolorów) došla su, logično, najviše do izražaja u spomenutim temama pejzaža,
među kojima je u doratnoj fazi pjesnikovoj posebno čest i literarno uspio motiv vjetra. U inače
prilično zatvorenoj, gotovo oskudnoj riznici Delorkova stiha vjetar se javlja kao simbol kretanja,
energije, života (*Molba*), snage iz čijeg se glasanja rađa čežnja za slobodom, za dostizanjem
nesputanih visina i još nedosegnutih dalina (*Zvuk*). Konačno, vjetar je u Delorka pretvoren u
poetski smisao života, postojanja, nemira kojim se prevladavaju sumnje, apatije i depresije³⁶⁹.

Uwagi chorwackiego krytyka dotyczą dwóch pierwszych zbiorów poezji. Pierwszy z nich, *Pjesme*, ukazał się w roku 1934, drugi – *Rastužena Euterpa*, w 1937. W drugim tomiku znajduje się wiersz *Molba*, w którym podmiot liryczny kieruje do wiatru taką oto prośbę:

Molim te, vjetre-osjećaje,
da mi ko stablu streseš voće,
jer mi se pod njim grane lome
od preobilja i punoće!

Ti znaš za snagu moje čežnje
s kojom te čekam svih ovih dana
i radost kad plod iznenada
nestašno voćki streseš s grana.

Dođi, pa stresi tako i meni,
Dolaskom srce razveseli!
Treba tek blago da me takneš
I plodovi će pasti zreli³⁷⁰.

Tym razem wiatr jest wyczekiwanym gościem. Potrafi w zbawienny sposób oddziaływać na

³⁶⁷ Idem, *Susret* [w:] *Pjesni ljuvene* [w:] *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme IV.*, op.cit., s. 59.

³⁶⁸ Por. M. Šicel, *Književnost moderne*, op.cit., s. 236.

³⁶⁹ Idem, *Poetski svijet O. Delorka*, „Mogućnosti”, 1978, br. 10, s. 1179. Później, bo w 1982 roku, w niemal niezmiennionej formie, ukazał się tekst Šicela, we wstępie do wyboru poezji Delorka, jaki został wydany w ekskluzywnej serii wydawniczej PSHK. Por. *Olinko Delorko, Oto Šolc, Viktor Vida*, pr. M. Šicel i M. Matković, PSHK, Zagreb 1982. Marijan Matković napisał wstęp do poezji Viktora Vidy.

człowieka. Pozwala mu zachować równowagę, umożliwia zrzucenie nagromadzonego balastu

codziennej egzystencji, trosk i zmartwień. Oczyszcza go i uwalnia. Brak wiatru rodzi zaś strach i niepokój:

Noću kad vjetar leži sapet
po tamnim tamnicama mraka,
budi me krik vlastitog straha
i muči sporim satima bdijenja.
Javlja se težak bol, dok mrak uokolo kruži
i sakriva sliku svijetlog svijeta,
izvora naših varka i naših nada³⁷¹.

W powojennej fazie twórczości, na której II wojna światowa odcisnęła trwałe ślad, a najczęściej ewokowanym uczuciem stał się ból, wzmocniony dodatkowo świadomością przemijania i bankructwem młodzieńczych ideałów (*Kuda sam lutao, Razrušena arkadija*). Dotychczasowa symbolika wiatru nie uległa zmianie, choć sam motyw przestał zajmować tak eksponowane miejsce. Pojawiła się nowa dominanta – morze i pejzaż dalmatyński. Wiatr stanowił w nim element towarzyszący morzu. Šicel uznaje, że razem symbolizują: „[...]čežnju za daljinama i egzotičnim krajevima, znatiželju, pozitivni nemir, život u pokretu, težnju za osmišljavanjem još nepoznatog”³⁷². Wiatr jest marzeniem na jawie, odskocznią od chaotycznej rzeczywistości (jawa). Delorko to, w gruncie rzeczy, poeta nostalgicznych stanów duszy, które, na krótkie chwile, rozprasza wiatr.

Ciekawy wydaje się fakt, że witalistyczną treść konotuje zazwyczaj neutralny semantycznie leksem *vjetar*. Gdy pojawia się wiatr południowy, postawa podmiotu lirycznego, jego stan emocjonalny ulega jakościowej zmianie. Nową sytuację dobrze oddaje utwór *Tjeskoba*, z tomiku *Izgaranja* (1958)³⁷³, w którym uczucie przygnębienia rodzi się właśnie w dniach aktywności wiatru południowego.

I tako idem potišten, a nebo
oblaka puno, koje vjetar kida,
vjetar južnjak, pa se trave tresu,
i kokoši s pijetlom u susjednom vrtu
bježe, a s njima, lajuć,

³⁷⁰ O. Delorko, *Molba* [w:] *Rastužena Euterpa* [w:] *Olinko Delorko ...*, op.cit., s. 37.

³⁷¹ Idem, *Elegija* [w:] *Rastužena Euterpa*, op.cit., s. 48.

³⁷² M. Šicel, *Poetski svijet O. Delorka*, op.cit., s. 1180.

³⁷³ Wcześniej wiersz ten ukazał się w 1953 roku, na łamach „Mogućnosti”, obok dwóch innych wierszy poświęconych wiatrom, których tytuły stanowią ich nazwy, znanego nam wiatru południowego – *Jugovina* i rzadko pojawiającego się w literaturze wiatru – *Lebić*. Por. O. Delorko, *Pjesme*, „Mogućnosti”, 1953, br. 3, s. 181–182.

i kudravo pseto.

Kada je suton zastao na cesti,
upalio se svjetonik na rtu.
Kako je težak ovaj život,
Kad ga čovjek gleda, žalostan, u vjetru!
Ni ljubav mu se sad više ne čini tako moćna, da ga utješiti može,
zato dvoje mladih, što odmiče niz brijeg
sve ga manje dira.

Vjetar u vratnicama, u žljebovima svira
i sve je jači bodriji i žešći,
kako se više bliži izdah dana.
Samo dušu ravna još veseli cesta,
na kojoj se neka stara klupa klima,
i dolje na pučini jedna crna lađa,
što odlazeć vuče za sobom u vožnji—
dok se noć kroz kišu vjetrovitu rađa—
bijeli pramen dima³⁷⁴.

W wierszach Delorka, neutralne semantycznie, słowo „wiatr” nie wywołuje melancholijno-nostalgicznej aury. Kiedy poeta tworzy nastrój przygnębienia, określa kierunek wiatru – *vjetar južnjak*. *Jugovina* natomiast aktywnie uczestniczy w budowaniu pejzażu refleksyjnego, może wystąpić w, znanym nam już z poprzednich utworów, archetypicznym znaczeniu, uwypuklającym ruchowy, dynamizujący i poruszający aspekt wiatru. Dzieje się tak w wierszu *Jugovina*, w którym obraz żywiołu, wzburzającego morze, rodzi refleksję, wypowiedzianą mimochodem, w pierwszym wersie ostatniej strofy. Nic bowiem nie jest stałe, świat jest zmienny i znajduje się w ciągłym ruchu:

Sve su oštre hridi pjenom izvezane,
val se u šumu niz litice sliva,
tutnje i ječe pećine i spilje,
brzina vjetra sve silnija biva.

Ko da je Neptun uzmutio vodu
trozubom svojim, pa se time sladi,
nagiba se čempres, svi grmovi sušte,
na vjetru se jača red borova mladi,

Nestalno sve je, u pokretu, živo,
valovi se krupni sustižu u huku,

sad tamo na rtu dva kamena tlače,
sad ovdje u luci o rub doka tuku³⁷⁵.

Ekspresjonistyczną poetykę reprezentuje w swoich wierszach Drago Ivanišević. Wiatr w jego ujęciu nie należy do porządku przyrody. To raczej pomiędzy człowiekiem i przyrodą zostaje nawiązana więź. I człowiek, i przyroda ulegają wpływowi czasu – procesowi symbolizowanemu przez wiatr. W napisanych przed wojną wierszach *Vjetar* i *Panika u paysageu* (1933)³⁷⁶ personifikowana natura walczy o przetrwanie, broni się przed bezwzględными atakami wiatru. Poeta opisuje „pojedynek”, starcie, spersonifikowanych, wiatru i osiki:

Razmrsio je vjetar kosu
razmrsio oči i usta
ali čelo nije razmrsio
strmoglavio se s planine bacio
i tvrdim čelom udara
o bedro jasike
golo bedro

neosjetljivo
vjetar ranjena čela hihoće
grudi su se jasike uzbudile
da ih zaštiti
jasika je pomakla bezbrojne svoje dlanove³⁷⁷.

Przyroda została poddana takiemu samemu niszczącemu działaniu wiatru, jak człowiek. Wiatr jest elementem, który wywołuje chaos, burzy harmonię przyrody, jest zwiastunem śmierci:

Jugovina je unijela zabunu i dala krvoločni znak
Svaka biljka u prisoju viče
bezumno doziva
samotnu maslinu
A maslina lomata čvorastim rukama
i bespomoćno traži među ranjenim oblacima

³⁷⁴ O. Delorko, *Tjeskoba*, „Mogućnosti”, 1953, br. 3, s. 180.

³⁷⁵ Idem, *Jugovina*, op.cit., s. 182.

³⁷⁶ Chociaż pierwszy tomik poezji Ivaniševića ukazał się dopiero w 1940 roku (*Zemlja pod nogama*), historia literatury zalicza go do okresu międzywojennego. Ivanišević publikował wówczas swoje wiersze na łamach czasopisma literackiego „Hrvatska revija”.

³⁷⁷ D. Ivanišević, *Vjetar* [w:] idem, *Pjesme*, „Mogućnosti”, 1968, br. 8, s. 984.

spas plavetnila
Nadire noć

Nočas će uz tuljenje jugovine uginuti zelenilo³⁷⁸.

Ivaniševiciowi-ekspresjoniście nie chodzi o realistyczne przedstawienie natury, tym bardziej o oddanie w metaforyczny sposób stanu psychicznego podmiotu lirycznego. Wiersze te, podobnie jak *Jugo s kišon* z trzeciego rozdziału, przekazują i oddają wizję świata poety. I choć człowiek nie pojawia się w tych utworach w charakterze tematu czy bohatera, to w istocie pozostaje przecież nieodzownym elementem przyrody, której życie zostało przedstawione jako bezwzględna walka o przetrwanie, toczona przez spersonifikowane siły natury.

Opisywany, wciąż na nowo rozpoczynany, dialog pomiędzy przedmiotowym i podmiotowym widzeniem świata ukazują dwa wiersze Tina Ujevicia – *Igračka vjetrova* i *Vjetru*. Dwa znaczenia wiatru: fizyczne i metafizyczne bywają najczęściej wpisane w dwa rodzaje przestrzeni: zewnętrzną i wewnętrzną. Gdy wiatr nie znajduje „drogi” czy to do umysłu, czy duszy człowieka i nie zachodzi w nim proces utożsamienia, idealizacji, wówczas jest sprawcą zwątpienia, poczucia niepewności, które w akcie poszukiwania (znowu myślą lub uczuciem) może doprowadzić albo do Boga (jak np. Pascala, który czerpie siłę z wiedzy, świadomości własnego położenia), albo do pustki, do miejsca, w którym Absolutu już nie ma. Brak korzeni nie odnosi się wówczas do wykształconej dziś semantyki kulturowej tej przenośni, lecz egzystencjalnej wizji świata i miejsca, jakie przypada w nim człowiekowi, który już bez tej Nazorowskiej dwuznaczności (*igra vjetrovima*) staje się zabawką dla wiatrów. Bo w życiu skargi i protest są jałowe. Dlatego podmiot liryczny nawołuje do „poddania się uniesieniom pijanego, szalonego wiatru życia”. Czytając ten wiersz, trudno nie odnieść jego przesłania do drogi życiowej poety, znanego ze swych ekscesów, kawiarnianego trybu życia, niemal włóczęgowskiej egzystencji:

Pati bez suze, živi bez psovke,
i budi mirno nesretan.
Tašte su suze, a jadikovke
ublažit neće gorki san.

Podaj se pjanom vjetru života,
pa nek te vije bilo kud;
pusti ko listak neka te mota

³⁷⁸ Idem, *Panika u paysageu*, op.cit., s. 984–985.

u ljudi polet vihor lud.

Leti ko lišće što vir ga vije,
za let si, dušo, stvorena;
za zemlju nije, za pokoj nije
cvijet što nema korijena³⁷⁹.

To przestrzeń zewnętrzna. Gdy wiatr pojawia się w kontekście przestrzeni psychicznej, gdy znajdzie drogę do wnętrza człowieka, ujawnia swe archetypiczne, ożywiające i oczyszczające właściwości. W tej roli, naturalnie, występuje „mocny, czysty i głęboki” wiatr północny, będący tu siłą, mającą zdolność uzdrawiania i odradzania:

Duni mojom dušom, Veliki Sjevere!
daj mi vrati dječje zanose i basne,
i izbriši čemer grijeha i nevjere
s moje duše koja mlijeko Boga sasne.
Duni mojom dušom, Veliki Sjevere.

Prodrmaj me, moćni, čisti, i duboki,
i vrati mi snagu, ljubav i saznanje;
glas nevina bola u oluj žestoki,
klić ptice pjevčice i mirisno granje;
prodrmaj me, moćni, čisti i duboki.

Nauči me nadi, vjeri i ufanju,
i zapali zvijezdu bola i stradanja;
i mome sumpornom i olovnom stanju
pruži kupu sreće i zvono nadanja;
nauči me nadi, vjeri i ufanju;

duvaj mojom dušom, Veliki Sjevere!³⁸⁰.

Należałoby się zastanowić, czy moment powstania pejzażu refleksyjnego (sentymentalizm) nie ma związku z osiemnastowieczną filozofią sensualistyczną, w której, po Kartezjuszowskim utożsamieniu bytu z aktem świadomości (nie wykluczającym, lecz potwierdzającym istnienie Boga), w słynnym *cogito ergo sum* francuskiego filozofa, podmiot myślący został zastąpiony przez podmiot odczuwający. Georges Poulet pisał:

Oto czym jest sensualistyczne cogito: dostrzeganiem w jednej i tej samej chwili siebie i

³⁷⁹ T. Ujević, *Igračka vjetrova* [w:] *Ojađeno zvono* [w:] *Odabrana djela Tina Ujevića. Pjesništvo I*, knj. 1, Rijeka 1979, s. 264.

³⁸⁰ Idem, *Vjetru* [w:] *Pjesni razlike* [w:] *Odabrana djela Tina Ujevića. Pjesništvo I*, op.cit., s. 344.

otaczającego świata, nie w płaszczyźnie myślowej, w płaszczyźnie jasnej świadomości, lecz w stanie półświadomości, w którym doznanie siebie różni się możliwie najmniej od doznania

rzeczy. [...] Istnieję we wrażeniach zmysłowych i przez nie. [...] sensualistyczne cogito bywa często świadomością przemijającej rozkoszy. Nad tym momentem szczęścia unosi się melancholia³⁸¹.

W literaturze adriatyckiej zmysły odgrywają rolę niebagatelną. Można powiedzieć, że jest ona swoistym rejestrem odbieranych przez nie wrażeń. Przykładem połączenia wrażenia z refleksją, sensualizmu z medytacją jest poezja Nikoli Milićevicia (trudno w tym miejscu oprzeć się pokusie przed narzucającą się w języku chorwackim możliwością gry słów pomiędzy tylko podobnie brzmiącymi słowami *meditirati* i *mediteranizam*). Nedeljko Mihanović w eseju poświęconym twórczości urodzonego w Zvečanju (1922) poety – na terytorium dawnej, autonomicznej, chłopskiej Republiki Poljickiej (*Poljička republika*) – pisał:

Dok u većine pjesnika njegova naraštaja zamjećujemo raspadanje senzibiliteta, u Milićevića se javlja napor u traganju za novom čuvstvenošću i intimnom tankoćutnošću. Općenito se može utvrditi: dok je u redovima krugovaškog naraštaja izražaj postajao sve rafiniraniji, suptilni valeuri osjećajnosti su slabili; čuvstvo je ustupalo mjesto refleksiji. Milićević toj dezintegriranoj i ponešto degradiranoj čuvstvenosti vraća poziciju prioriteta i pjesničku djelotvornost. Tehnika njegovih stihova nije bitno drukčija od strukture poezije nekih njegovih uzornih prethodnika, ali su rezultat jednoga novog načina osjećanja. U njega inteligibilna refleksija čini unifikaciju meditacije i čuvstva. Misao se transmutira kroz suptilnu gradaciju osjećaja u složeni poetski lirizam. Domašaj poetske misli nameće liriska emocionalnost³⁸².

Milićević, o którym Krsto Špoljar powiedział, ten „melankolični Mediteranac”³⁸³, poświęca motywowi wiatru wiele miejsca w swojej poezji. Zapis stanu uświadamiania sobie faktu upływu czasu, przemijanie, to tematy wiersza *Vjetar*³⁸⁴:

Noć je silazila odozgo
niz šumovitu goru
i spuštala se u nizinu.
I s njom je i vjetar dolazio,

³⁸¹ G. Poulet, „*Mdłości*” *Sartre’a*, przeł. D. Eska [w:] idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1977, s. 314–315.

³⁸² N. Mihanović, *Nikola Milićević*, „Forum”, 1981, br. 12, s. 971.

³⁸³ Por. V. Brešić, *Teme novije hrvatske književnosti*, Zagreb 2001, s. 121.

³⁸⁴ Milićević pozostaje, na tle swojego pokolenia literackiego, pod wieloma względami zjawiskiem odrębnym. Poza wyjątkowym stosunkiem do natury „poetyckiego poznania”, odróżnia go od generacji „krugowaszów” afirmujący stosunek do tradycji, w tym przypadku kultury klasycznej. Niebagatelna wydaje się jego znakomita znajomość tej kultury, zarówno w wydaniu chorwackim, jak i światowym, oraz aktywność na polu przekładu (przekłady z literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej). Ma to swoje odzwierciedlenie zarówno w formie, jak i w treści wierszy Milićevicia.

lagani vjetar
ljetni.

Dolazio je
do danas
i mirno odlazio
preko naših ramena.
Bili smo međa njegova.
Donosio je nešto
do nas
i odnosio – dalje.
Donosio iz noći
u koju smo gledali
i odnosio u noc'
koja se širila za nama
i koju nismo vidjeli³⁸⁵.

Człowiek to tylko miejsce, granica („Bili smo međa njegova”; jest to wers będący równocześnie cezurą w tekście, jedyny w wierszu, tworzący składniową całość), jak mówi podmiot liryczny, dzieląca czas na to, co należy do przyszłości i na to, co stanowi już własność przeszłości. Powraca tu ponownie echo trafnie uchwyconego przez Valery’ego stanu ducha, poczucia (wy)izolowania, jakie wywołuje wiatr.

W kolejnym wierszu, *Otok*, Milićević uczy spokoju, opanowania, wytrwałości. A zatem tego, z czego jest znany we współczesnej liryce chorwackiej, co stanowi niemal znak firmowy, uprawianej przez niego poezji:

Opkoljen si morem. Sjaj guste svjetlosti
navire odasvud. Sjedni na kamen
i otpočini. I pusti vjetar, neka prolazi
a da ništa od tebe sa sobom ne odnese.
Ostani tu, sabran i čist, kao da nisi
niotkuda došao, kao da nikuda
nećeš otići. Ovo je tvoj dan. Cvati
dostojanstveno i mirno, kao cvijet
koji se jutros sa svitanjem otvorio,
koji će se večeras bezbolno zatvoriti.
I budi vedar, u suncu, kao onaj koji
nikada nije strepio, izgubljen, u tami³⁸⁶.

Człowiek musi pogodzić się z tym, że nie ma wpływu na nieuchronny bieg czasu,

³⁸⁵ N. Milićević, *Vjetar* [w:] *Nikola Milićević, Josip Pupačić*, pr. N. Mihanović, PSHK, Zagreb 1982, s. 109.

³⁸⁶ Idem, *Otok* [w:] *Snijeg i Crna Ptica* [w:] *Nikola Milićević*, op.cit., s. 47.

symbolizowany przez wiatr. W tak zdominowanym przez wiatr obrazie wszechświata życie

ludzkie wydaje się drogą (jeszcze jedna kategoria przestrzenna w funkcji kategorii czasu) przez wiatr (*Put u vjetru*)³⁸⁷.

W wierszach Miličevića z tomiku *Pjesme iz tišine*, wiatr symbolizuje obojętność i pustkę wszechświata. W trzecim cyklu, nazwanym *Powietrze i Ziemia (Zrak i Zemlja)*³⁸⁸, znajdujemy dwa utwory z tematem wiatru. Pierwszy z nich nosi tytuł *Vjetar*. Żywioł okazuje się w nim pozbawionym celowości, uzasadnienia, elementem. Swoją całą uwagę poświęca tylko sobie:

Taj vjetar što šumi u šiblju i pjeva u krošnjama
stabala, pjeva za sebe i za svakoga i ni za koga.
Pjeva i šumi jer mu se pjeva i šumi i jer ne zna
drugo i ne želi drugo.
Ne zna i ne pita odakle dolazi ni kamo ide, samo
nadlijeće brežuljke, prolazi kroz doline i juri dolje,
daleko, i ne vraća se.
I pjeva, za svakoga i ni za koga³⁸⁹.

W drugim, kończącym ten cykl, utworze pojawia się w tytule róża wiatrów (*Ruža vjetrova*). Tu ponownie zmienne wiatry symbolizują zmienne koleje życiowe, los człowieka. Zadając sobie pytanie, kto lub co kryje się za różą wiatrów, do której kieruje swe słowa podmiot liryczny, można dojść do wniosku, że utwór ten to jeszcze jedna próba odnalezienia w kosmosie istoty wyższej, demiurga, stwórcy świata i człowieka. Bezpośrednio zwraca się poeta do niego w wierszu *Zrak i zemlja*: „Otisnuo si me, Neznani, u ovaj beskraj, stisnuo me / u prašinu, ispunio žeđu i strahom.”³⁹⁰ oraz wierszu *Beskraj*: „Ostavio si me, Neznani, imeđu riječi i šutnje, / na pustoj stazi gorenja i nestajanja.”³⁹¹, nazywając go Nieznajomym (*Neznani*). Róża wiatrów (być może ów „Nieznajomy”, Absolut) symbolizuje tu stoicki spokój, doskonałość, ale doskonałość obojętności, która staje się negatywnym pragnieniem podmiotu lirycznego. Decydują o tym dopiero dwa ostatnie, pointujące cały wiersz, słowa,

³⁸⁷ „Jesen te je odvela cestom lišća / i ponio si sa sobom ukroćeno srce / u daljinu. / Ptice plove i sijeku zrak / veslima krila i žudnjom seobe. / Vjetar kuca lišćem o tvoje čelo / i prestiže ti korak brzinom skitnice. / Ne gledaš jata ni magle, / nitko ne zna da patiš / i da te raskida jesenji nemir ptica. / Ne šume za tobom ničije kose / i neće te zapljusnuti njihovi topli talasi. / Evo, skoro je noć i zaspale su drage oči, / a visoko nad tobom kruži / san tvoje majke / izgubljen i nespokojan. / Leti tjeskobno nad stazama tvog lutanja, / traži ponore pred tvojim koracima, / a kad ih opazi, bježi natrag / kroz pomrčinu / i pada, slomljen, na tvrdi jastuk starosti”. Idem, *Put u vjetru* [w:] Nikola Miličević ..., op.cit., s. 109.

³⁸⁸ Pozostałe trzy cykle to: pierwszy, *Glasovi*, drugi, *Mrak i Sjaj* i czwarty *Opora suglasja*.

³⁸⁹ N. Miličević, *Vjetar* [w:] idem, *Pjesme iz tišine*, Zagreb 1994, s. 61.

³⁹⁰ Idem, *Zrak i zemlja*, op.cit., s. 60.

rodzaj oskarżenia – gorzka obojętność (*gorka ravnodušnost*):

O ružo vjetrova, treptava pri svakom dahu, kad
 bih mogao naučiti tvoju osjetljivost i tvoju tihu
 mudrost, tvoj savršen mir i dostojanstvenu strpljivost!
 Kad bih mogao osjetiti sve vjetrove koji pušu
 nepredvidivo, odasvud, iz svih zakutaka svijeta,
 osjetiti ih, označiti i ostati miran.
 Kad bih poslije jednog vjetra mogao spokojno
 očekivati drugi, treći, bilo koji, bez brige s koje
 će strane doći, sve ih primiti i propustiti, da dođu
 i odu u nepovrat.
 A ja da ostanem čist, nepomaknut, ni tamo ni
 ovamo, da nijedan od njih ne može reći da sam mu
 naklonjen više nego nekom drugom.
 Kad bih mogao, ružo vjetrova, imati tvoj blaženi
 mir i tvoju gorku ravnodušnost!³⁹².

Nikola Milićević poszukuje (nie kończy się zresztą ów proces sukcesem) Absolutu. Wciąż ma siły, by zadawać pytanie, czy istnieje, a jeśli tak, to jak i gdzie. A wszystko podporządkowuje pragnieniu, potrzebie znalezienia celu, sensu istnienia.

Lęk, wyobcowanie, samotność, brak zrozumienia tworzą aurę powieści reprezentantów nurtu chorwackiej literatury egzystencjalnej. Pejzaż melancholijny stwarza najdogodniejszy grunt dla tej dominującej w XX wieku myśli filozoficznej. Albert Camus pisze, iż wielcy powieściopisarze to powieściopisarze–filozofowie. Swoich poglądów nie wyrażają wprost, lecz w formie podtekstów filozoficznych:

Ale właśnie ich decyzja, by pisać obrazami raczej niż wywodami, odkrywa pewną myśl im wspólną; tę mianowicie, że wszelka zasada wyjaśniania jest bezużyteczna i że posłanie kryje się w warstwie opisu. Uważają dzieło za punkt dojścia i początek zarazem. Zawiera się w nim filozofia często nie wyrażona, której jest ono ilustracją i ukoronowaniem. To właśnie podteksty filozoficzne nadają mu pełnię³⁹³.

Tak skonstruowany obraz ma charakter poznawczy. Według Adorna: „Dzieła sztuki są obrazami. Jako *apparition*, jako zjawisko, a nie jako odbicie. [...] Dziełom sztuki zależy na tym, by dostrzec to, co ogólne, w tym co szczególne: ogólne dyktuje związek tego, co istniejące, i jest przez nie maskowane; nie zależy im zaś, by przez swoje stanie się tym, co

³⁹¹ Idem, *Beskraj*, op.cit., s. 62.

³⁹² Idem, *Ruža vjetrova*, op.cit., s. 64.

³⁹³ A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 90.

szczególne, tuszować dominującą ogólność administrowanego świata. [...] Obrazowość dzieł

sztuki przeszła w totalność, która w detalu objawia się wierniej niż w syntezach detali”³⁹⁴.

Obraz literacki wiatru w utworach P. Šegedina i S. Novaka wykazuje właśnie tendencję do bycia obrazem w powyższym rozumieniu. Na próżno szukalibyśmy w ich utworach tez, czy wyrażonej wprost wizji świata. Tkwi ona w opisach i obrazach, możemy ją odczytać z modelu przestrzeni literackiej, w której centrum orientacji stanowi wiatr. Jak zostało to pokazane, wiatr pełni tam ważną rolę w konstruowaniu sytuacji egzystencjalnej człowieka. Buduje klaustrofobiczne korytarze, wytwarza nastrój osaczenia, powoduje, że człowiek czuje się samotny. Wiatr jest metonimią życia, egzystencji, która polega na ciągłym przemijaniu, a na końcu tego procesu nieuchronnie czeka na człowieka śmierć. Stąd niewielki już krok do uznania istnienia za absurdalne. Akt totalnej rezygnacji i pogodzenia się z losem, wybór doprowadzony do granic oznacza nihilistyczne rozplynięcie się w przestrzeni, w bezkresie świata.

Egzystencjalne doświadczenie samotności jest udziałem narratora powieści Slobodana Novaka, *Mirisi, zlato i tamjan* (*Mirra, złoto, kadzidło*). Doznaje on jej w wietrznym kosmosie (*vjetrovit kozmos*), jak sam główny bohater powieści, określa świat pod wpływem wiejącego *jugo*.

Drhturim od mokre jugovine i ne dišem još uvijek niti sa pola pluća. [...] Kao da je odjednom ispunjen mokrim rubljem, kabao je otežao u kovitlacu jugovine i povukao me kroz vrt. Nisam ja takve pameti da bih umio izludjeti. Jugo je. Osamnaest dana preda mnom u ovoj kućerini. Samoća. Predvorje groba. Život s kadaverom. [...] Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezveznih budala kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom. Nikada se nitko ne bi smio priseći da neće u ovom **vjetrovitom kozmosu** jedne noci tegliti isti blesavi teret sa čovjekom kojega ne razumije, koji je odlutao nekamo onkraj razbora i tamo se ugniježdio u nekoj suhoj beskrvnoj posteljici zauvijek³⁹⁵.

Jak ważny jest wiatr dla budowania pejzażu dalmatyńskiego, świadczyć może powieść Petara Šegedina, *Djeca božja*. Na jej początku, w podrozdziale *Takav je svit*, zostaje określony czas i miejsce (przestrzeń) zdarzeń. Chorwacki krytyk literacki powiedziałby: „Pa i atmosfere! Brilijantne, niedosiżne atmosfere juga i mora, pomocą kojih Šegedin često kazuje više nego pomoću osoba samih”³⁹⁶. Šegedin akcję swojego debiutanckiego utworu umieszcza

³⁹⁴ T. W. Adorno, op.cit., s. 155.

³⁹⁵ S. Novak, *Mirisi, tamjan i zlato*, op.cit., s.

³⁹⁶ D. Jelčić, ze wstępu do: P. Šegedin, *Djeca božja*. *Pripovijetke*, op.cit., s. 30.

w rodzinnej miejscowości Žrnovo, na wyspie Korčula.

U Žrnovu smo i proljeće je. A kada u ovu kotlinu nasrnu proljetne jugovine, postaje sve prilično **tijesno i tjeskobno** [...].

U Žrnovu sjeverni vjetrovi duvaju u kratkim i jakim zamasima, ali jugo teče čitave sate i tek na toj rijeci mogu se osjetiti sad jači, sad slabiji talasi puni vlage i muteži [...].

Da teško je to kad otpočnu proljetne jugovine u žrnovskoj kotlini! To svi stanovnici znaju i svi se toga boje, jer im taj vjetar lomi granje, tek vrcnule mladice, otkriva krovove i nerijetko se može noćima čuti kako vjetar „mažar” odnosi i baca crepove s kuća po praznim i gluhim dvorištima, što sve djeluje na stanovnike kao katastrofa, nesreća, pred kojom se osjećaju slabi i nemoćni, a jedini je spas u tihom i intimnom križanju: „U moca i sina i duha svetoga amen...” [...].

Što ćemo; takvi je svit: vitar, eto, vitar ... Noć – pa što unda, noć ...! Smrt – eh, tako je to, pa što možeš ... Sve bogu na slavu, a mrtvima na pokoj!³⁹⁷.

Powodując zawężenie przestrzeni, wiatr podkreśla niejako granice pomiędzy poszczególnymi bytami, wywołuje poczucie wyobcowania, intensywnego (wy)izolowania raczej niż izolacji, bo chodzi o stan (*intenzivna izolovanost*), który opisuje w następujących słowach Paul Valéry: „Pod jakim naletima zapadnog vetra, biće se oceća – ima utisak – da je u tužnoj i kao *intenzivnoj* izolovanosti. Osećaj pripadnosti onome što vetar hoće da odnese”³⁹⁸. Wiatr powoduje, że ludzie zamykają się w sobie. Czasem sprawia to jego siła, czasem fatalny wpływ na samopoczucie. Człowiek ograniczony czterema ścianami, skazany na obcowanie ze sobą czy przebywanie w zamkniętym kręgu rodzinnym, czuje się osaczony i zaczyna walkę ze swoimi myślami. Nagle z uprzywilejowanej pozycji podmiotu staje się przedmiotem. Ta nieoczekiwana zamiana miejsc rodzi w ludziach pierwotne uczucie strachu, który może przekształcić się w agresję skierowaną ku drugiemu człowiekowi. Człowiek wytracony ze swojej roli zaczyna się gubić.

Niewątpliwie w *Djeca božja*, *Crni smiješak* i *Osamljenici* wiatr jest nośnikiem problematyki filozoficznej. Tworzy aurę dla refleksji narratora i postaci na temat świata i człowieka, zgodnej z filozoficznym *credo* Šegedina. Równocześnie pozostaje widoczne oddziaływanie wiatru na psychikę ludzi. Wiatr nie ma w tej prozie właściwości mobilizujących, witalizujących, nie symbolizuje energii, życia, ruchu. Jego obecność wywołuje wręcz odwrotne skutki, stan apatii, przygnębienia, odrętwienia, a nawet depresji.

³⁹⁷ P. Šegedin, *Djeca božja. Pripovijetke*, op.cit., s. 45–47. [podkreślenie LM] Ze słownika objaśniającego mniej znane słowa dowiadujemy się, że „mažar-to-mitološko biće koje se dere, u majskim noćima, kada puše teška jugovina. Po mjesecu maju – mažar”. s. 493.

³⁹⁸ P. Valéry, cyt. za: M. Šutić, op.cit., s. 36.

Konotuje raczej obrazy destrukcji i śmierci. Charles z *Crni smiješak* powiedział: „I pravo je

on imao: Dante... Zar to strašno vrijeme u kojem živimo nije vjetar neki masni, crni, bezdušni koji nas goni...”³⁹⁹.

Model przestrzeni literackiej wiatru posiada walory refleksyjne, a refleksja ta kieruje się w stronę ontologiczno-metafizycznych pytań. Doświadczenie wiatru stawia człowieka w sytuacji granicznej, wytrąca go z codzienności, prowokuje do zastanowienia nad problemem istnienia (Heideggerowskim byciem). Wiatr odślania wówczas swą ambiwalentną naturę. Raz manifestuje witalistyczną energię, pragnienie, pęd życia oraz tworzenia, innym razem egzystencjalne zwątpienie w sens bycia, nihilistyczny światopogląd.

Wykształcenie modelu przestrzeni filozoficznej, której centrum orientacji stanowi wiatr, związane jest z rehabilitacją problematyki ontologiczno-metafizycznej, jaką przyniosło ze sobą XX stulecie. W pewnym sensie nadchodzący tok wydarzeń przewidział Nietzsche, przepowiadając, że będzie to „era klasycznych wojen”. Zachwianie wiary w naukę i postęp, doświadczenie przede wszystkim dwóch wielkich konfliktów zbrojnych, które pochłonęły miliony ofiar, totalitaryzm, faszyzm zakwestionowało optymistyczną wizję świata, podważyło istniejący system wartości. Nie musiało to jednak oznaczać skrajnego katastrofizmu. Według niektórych filozofów (A. Schopenhauer, F. Nietzsche, P. Ricoeur) w człowieku drzemie pierwotne i głębokie pragnienie istnienia. W filozofii zaowocowało to zwrotem ku irracjonalizmowi i problematyce ontologiczno-metafizycznej.

Wiatr ożywia starą filozoficzną opozycję: podmiot–przedmiot. Koniec XIX wieku, i początek XX oznacza w filozofii koniec jednego dominującego stylu myślenia. Wtedy właśnie żywe i aktualne są jeszcze pozytywistyczne nauki z ich scjentyzmem, naturalizmem i determinizmem oraz związaną z nimi koncepcją człowieka i świata, podlegającym takim samym prawom, jak przyroda. Ale ten czas to również początek filozofii z gruntu antypozytywistycznej, wracającej do irracjonalizmu, spirytualizmu, idealizmu i metafizyki. Ma ona dwa oblicza: witalistyczne (filozofia Bergsona) i dekadencjonalne (Brunetiere). Do Chorwacji niektóre idee docierają z opóźnieniem. Tłumaczenia *Filozofii sztuki* Hyppolyte’a Taine’a i *Odrodzenia idealizmu* Ferdinanda Brunetiere’a ukazują się niemal równocześnie (Taine w 1895, na łamach „Vijenaca”, Brunetiere, w 1896 – „Prosvjety”). Wydaje się, że

³⁹⁹ P. Šegedin, *Crni smiješak*, op.cit., s. 155.

Taine oddziałuje dłużej na prozę. W poezji szybciej przyjmują się nowe hasła, a symbolizm,

impresjonizm (neoromantyzm), dekadentyzm wkrótce stają się dominującymi kierunkami. Na tym tle witalistyczna twórczość Tresicia i Nazora jest ponownie zjawiskiem peryferyjnym, choć, jak się okazało, im również nie pozostaje całkiem obca nuta pesymizmu.

Obie tendencje filozoficzne uznają, że pomiędzy człowiekiem i światem zewnętrznym istnieje jakiś związek. Według monizmu przyrodniczego, człowieka łączy harmonijna więź z przyrodą, która każe mu reagować na zmiany otoczenia. Człowiek jest mikrokosmosem, odbijającym przemiany zachodzące w makrokosmosie. Witalistyczna postawa „dobiera” obrazy naładowane energią, siłą, dąży do uchwycenia ulotnej chwili i przekazania ruchu. Postawa zadumy i refleksji, chwila potrzebna do złapania oddechu, być może konieczna dla nabrania sił przed następnym „skokiem”, poszukuje w przyrodzie chwil wyciszenia, spowolnienia.

Figura literacka wiatru implikuje dwa skrajne doświadczenia istnienia. Postawa witalistyczna, afirmująca istnienie, mówi: dobrze jest być. By jednak uzyskać pełnię bycia, trzeba doświadczyć też nicości. Wiatr symbolizujący ideę przemijalności może myśleć ku tej nicości skierować. Nasuwa się pytanie, jak to możliwe, że wiatr „godzi” tak różne doświadczenia istnienia? Gdzie tkwi przyczyna, tajemnica? Wydaje się, że kluczem do rozwiązania tej sprzeczności jest dualizm ontologiczny wiatru. Gdy wiatr przejawia się w swym znaczeniu fizycznym, materialnym – uświadamia człowiekowi jego marność i znikomość w nieskończonej przestrzeni (infinityzm). Gdy pojawia się w znaczeniu metafizycznym, duchowym – kieruje się ku swym archetypicznym właściwościom, „widzącym” w nim energię i samo życie. W pierwszym przypadku odwołuje się do poznania rozumowego i stanowi wyraz przeświadczenia człowieka o głębokim tragizmie własnego istnienia, w drugim – do poznania intuicyjnego i sensualistycznego, które jest pochwałą życia.

Wizja świata po II wojnie światowej uległa ostatecznemu rozbiciu i fragmentaryzacji. W literaturze chorwackiej najpełniejsze filozoficzne uogólnienie figura literacka wiatru uzyskała w ramach jednego z najpopularniejszych na gruncie literatury kierunku filozofii – egzystencjalizmu. Po wcześniejszych doświadczeniach, najpierw impresjonistycznego jednoczenia się z żywiołem, później ekspresjonistycznej z nim walki, negatywnym pragnieniem człowieka staje się przyjęcie postawy obojętnej wobec wrażeń płynących z zewnątrz. Jak mówią egzystencjaliści, człowiek został wrzucony w egzystencję i

pozostawiony sam sobie, a wszystkie wartości zaczęły mieć charakter relatywny. Przenika

człowieka w tym „wietrznym kosmosie” poczucie wyobcowania, samotności, braku więzi. Widzi wokół siebie pustkę i nicość. Podejmuje wprawdzie próby znalezienia jakiegoś oparcia w bycie, ale kończą się one fiaskiem. Symbolem tej pustki i nicości staje się wiatr albo „hulający” po pustych przestrzeniach, nienapotykający w swojej wędrówce i penetracji na przeszkody, trudności, albo przeciwnie – zamykający i osaczający człowieka w granicach jego bytu, w najdotkliwszy sposób dając mu do zrozumienia, że jest sam.

Wiatr, w ujęciu filozoficznym, jest jak Ricoeurowski symbol – „detektor” szyfru rzeczywistości ludzkiej. Określona postawa światopoglądowa „dobiera” określoną semantykę filozoficzną wiatru. Filozofia symbolu francuskiego filozofa przewiduje dla niego również ważną funkcję ontologiczną: „W tym wymiarze symbol jest przede wszystkim hierofanią – ukazującą człowiekowi jego miejsce w Bycie, określającą jego byt wobec Bytu”⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, pod red. B. Skargi, przy współpracy S. Borzyma, H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1997, s. 363.

ZAKOŃCZENIE

Symbolika przestrzenna zawarta w języku, pozwalająca na umieszczenie w niej danego przedmiotu i zjawiska, opisanie relacji, w jakie z nią wchodzi, umożliwia odkrycie ambiwalencji wiatru, jego przynależności zarówno do sfery *sacrum*, jak i *profanum*.

Postawione we wstępie pytanie, wiatr – przedmiot czy podmiot, zawiera w sobie odpowiedź. Jedno i drugie. Jest równorzędnym partnerem, często godnym przeciwnikiem człowieka. Potrafi bowiem wlać w ludzkie ciało nie tylko energię życiową (Bergsonowski *élan vital*), ale również tchnąć siłę twórczą (inspirujący *spiritus movens*), sprawić, że człowiek zjednoczony z żywiołem poczuje się silny. W innym wypadku ukaże mu jego znikomość, doprowadzi do zaniku jego życiowej aktywności, sprawi, że odczuje egzystencjalny ból istnienia, doświadczy obojętności wszechświata i zobaczy wokół siebie pustkę.

Semantyka i stylistyka figury literackiej wiatru, której badania oparto na przykładach tekstów pisarzy i poetów urodzonych w śródziemnomorskiej części Chorwacji, ukazuje, jak ważną rolę w ich kształtowaniu odegrały dwa rodzaje doświadczenia: doświadczenie percepcyjne i doświadczenie mentalne. Dwa opozycyjne znaczenia wiatru, który niszczy i tworzy, stanowią efekt mechanizmu konceptualizacji danych zmysłowych, które są dostarczane umysłowi. Raz przynosi ciała i myśli ulgę, ożywia je, innym razem z impetem zatapia statki, zrywa dachy, stawia egzystencję człowieka pod znakiem zapytania.

Donald Davidson w eseju *Zdarzenia mentalne*, obalając prawdziwość teorii identyczności pomiędzy zdarzeniami mentalnymi i fizykalnymi oraz tezę o istnieniu praw psychofizykalnych i równoczesnym uznaniu istnienia zależności przyczynowej (deterministycznej) pomiędzy niektórymi zdarzeniami mentalnymi i fizycznymi, zajmuje bliskie prezentowanej opcji badawczej stanowisko, które nazywa „monizmem anomalnym”. W skrócie, polega ono na przekonaniu o tym, że nie wszystkie zdarzenia mentalne możemy wyjaśnić za pośrednictwem zdarzeń fizycznych, co jednak nie kłóci się „z poglądem, że własności mentalne są, w pewnym sensie, zależne od – czy też pochodne wobec własności

fizycznych”⁴⁰¹. Ta ostatnia uwaga dotyczy literatury i wcale niemałej grupy pisarzy

(nad)adriatyckich, którzy dokonują przeniesienia, znanego z doświadczenia percepcyjnego, zjawiska atmosferycznego wiatru do swoich utworów, czyniąc z niego istotne medium treści (samo)poznawczych i artystycznych.

W postaci „czystej”, z wszystkimi niebezpieczeństwami grożącymi sądom syntetyzującym ze strony szczegółu, możemy spróbować wskazać kręgi znaczeniowe, jakie koncentrują się wokół poszczególnych rodzajów wiatru. I tak, z *jugiem* i *burą* wiąże się na ogół problematyka natury psychologicznej i estetycznej (Marinković, S. Novak), z wiatrem w ogóle, metafizyczno-ontologiczna problematyka filozoficzna i historiozoficzna (Milićević, Šegedin, Fabrio).

Każde użycie w tekście artystycznym figury literackiej wiatru uruchamia jej bogatą semantykę kulturową. Wiatr należy do motywów klasycznych, dlatego znajduje się w „repertuarze tematycznym” przedstawicieli neoklasycyzmu w literaturze współczesnej. Nieprzypadkowo każdego z cytowanych tutaj pisarzy łączą silne więzy z tradycją, do której zachowują stosunek afirmujący, choć zjawisko to ma dużo bardziej złożoną naturę i wiąże się ze specyfiką przestrzeni kulturowej, z której się wywodzą, gdyż to właśnie przedstawiciele literackiej kultury nadadriatyckiej tworzą najliczniejszą grupę neoklasyków.

Pomimo wieloznaczności *Mediterranu*, istnieje możliwość identyfikacji tej nie tylko kulturowej, ale również antropologicznej, światopoglądowej i literackiej przestrzeni, przez kategorię różnicy. Byłoby trudne wyodrębnienie jej cech immanentnych, jednak wydaje się, że model konfrontatywny mógłby pokazać, dlaczego w odniesieniu do interpretacji twórczości niektórych pisarzy, na ogół adriatyckich, stosuje się pojęcie *mediteranizmu*. Jak się okazuje, wyznacznik terytorialny (a jego elementem pozostaje wiatr) odgrywa w tym identyfikacyjnym procesie rolę niebagatelną. Wizja świata i człowieka, historycznie zmienna i czuła na przemiany światopoglądowe, dokonuje określonego wyboru znaczeń symbolicznych wiatru i determinuje jego miejsce w strukturze i kompozycji utworu.

Wiatr tworzy kilka typów modelu przestrzeni literackiej, w zależności od wizji świata i człowieka obowiązującej w danej epoce, oraz obowiązującej doktryny estetycznej. Stanowi ona odbicie sposobu postrzegania świata przez człowieka. W obiektywistycznym założeniu realizmu wiatr był elementem przestrzeni świata przedstawionego, stanowiącego odbicie

⁴⁰¹ D. Davidson, *Zdarzenia mentalne*, przeł. T. Baszniak [w:] idem, *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, wybrała i

chorwackiej rzeczywistości pozaliterackiej tamtego czasu. Nie oznacza to jednak, że nie

został poddany jakiejś naddanej semantyzacji. Znaczące jest już bowiem samo wybranie wiatru do prezentacji literackiej przestrzeni (V. Novak), a nawet uczynienie zeń przez Draženovicia centrum orientacji w przestrzeni, co z jednej strony wyposaża wiatr (*bure*) w treści metaforyczne (metonimia rzeczywistości), z drugiej jest zwiastunem subiektywizacji wizji świata, zawartej w utworze literackim, a wprowadzonej do literatury chorwackiej przez modernę.

Już do pierwszych oznak funkcji semantycznej modelu przestrzennego wiatru moderna dodaje dwie nowe: psychologiczno-refleksyjną i konstrukcyjną. Powstają w ten sposób dwa rodzaje modelu przestrzeni: przestrzeń psychologiczna i artystyczna. Wiatr zaczyna występować w roli motywacji psychologicznej – w prozie (Nehajev), w poezji – wyraża zwykle dekadensckie (koniec wieku), nokturnalne, refleksyjne stany duchowe podmiotu lirycznego (Tresić). Na tym tle wyróżnia się poezja Nazora, który przyjął postawę witalistyczną. Wiersze z tematem i motywem wiatru utrzymane są w poetyce impresjonistycznej, aktualnej w Chorwacji jeszcze w latach trzydziestych, szczególnie w utworach reprezentujących poezję dialektalną. Należą one do liryki opisowej. Preferowaną wówczas formą wypowiedzi poetyckiej staje się sonet. W ekspresjonizmie, który rozluźnił rygory formalne, wiatr pojawia się w roli bohatera lirycznego, a miejsce liryki opisowej zajmuje liryka sytuacyjna i bezpośrednia (Vučetić, Ivanišević, Ujević).

Poezja dialektalna (Balota, Gervais) nie poszerzyła o nowy rodzaj żadnego z dotychczas wyróżnionych modeli przestrzeni. Znacznie jednak wzbogaciła gamę środków wyrazu, powierzając funkcję obrazotwórczą organizacji rytmicznej i wersyfikacyjnej, gdzie dostrzegalne są ślady obecności wiatru. I choć w mniejszym lub większym stopniu dotyczy to wszystkich utworów literatury nadadriatyckiej z modelem przestrzennym, w którym wiatr stanowi centrum orientacji, w literaturze czakawskiej odsyła on przede wszystkim do śródziemnomorskiej przestrzeni kulturowej.

Po zbadaniu zjawiska wiatru w literaturze nadadriatyckiej, na szczególną uwagę zasługuje fakt pełnienia przez wiatr, w wielu tekstach literackich, roli motywacji psychologicznej, tzn. czynnika atmosferycznego odzwierciedlającego bądź kształtującego stan świadomości podmiotu lirycznego, narratora i postaci. W modernie rozpoczyna się proces

„usamodzielnienia się” wiatru jako kategorii przestrzennej w kompozycji dzieła literackiego.

Chodzi o zamianę funkcji „ilustracyjnej” (metaforyczne oddanie stanu świadomości) na funkcję konstrukcyjną. Estetyka ekspresjonistyczna uwypukla w dziele literackim element ruchu. W literaturze nadadriatyckiej stosunkowo słabo reprezentowany jest ekspresjonizm i w ogóle ruchy awangardowe. Tam, gdzie dochodzą do głosu, manifestuje się to odmienną postawą wobec natury i wiatru. Człowiek walczy z nim, ich spotkanie kończy się konfliktem. Wiatr pełni w tej poetyce zdecydowanie destrukcyjne funkcje (w przeciwieństwie do impresjonizmu). Jego negatywne oddziaływanie obejmuje ciało i umysł, wprowadza chaos i zniszczenie. W prozie i dramacie, jako wyraz postępującej autonomizacji sztuki, wiatr pełnić zaczyna funkcję dramatyczną. Repliki działań wiatru dostrzegalne są w zdarzeniach teatralnych, zachowaniu i mowie postaci (Vojnović, Marinković).

Do powstania odrębnego modelu przestrzeni filozoficznej w decydujący sposób przyczyniła się powojenna literatura nurtu egzystencjalistycznego (Šegedin, S. Novak, Miličević). Wiąże się to z fragmentaryzacją wizji świata, wzrostem znaczenia kategorii przestrzeni i tragicznymi doświadczeniami, jakie wyniósł człowiek z II wojny światowej. Literatura ta preferowała język obrazu, powstrzymując się od wszelkich wyrażonych wprost myśli, komentarzy. Semantycznie nośny model przestrzenny wiatru stwarzał ku temu dogodne warunki.

Badanie przestrzeni wyobraźni poetyckiej w perspektywie kategorii tematu, toposu, motywu, pewnych powtarzających się obrazów pokazuje, w jaki sposób wiatr kształtuje wyobraźnię marzącą pod jego znakiem i tworzy swoistą matrycę dla dalszych badań tego temperamentu poetyckiego. Wyróżniono dwa typy wyobraźni twórczej, pozostającej pod wpływem wiatru. Pierwsza z nich ma aspekt dynamiczny i związana jest z *burą*, druga – statyczny i odnosi się do *juga*.

Poza generowaniem kilku rodzajów modelu przestrzeni literackiej w utworze (bogaty w liczne sensory symboliczne), wiatr pojawia się również w charakterze motywu (Delorko), metafory (metafora śmierci – Franičević-Pločar), Ricoeurowskiego symbolu (Miličević – sytuacja egzystencjalna człowieka we wszechświecie), tematu (Šegedin – *Vjetar*), znaku quasi-topicznego (wiatr jako źródło natchnienia poetyckiego – Kranjčević, Cettineo).

Możemy również mówić o modelu przestrzeni literackiej, wyróżnionym ze względu na rodzaj wiatru. Można, jak się wydaje, bez znajomości tego, jaki wiatr jest przedmiotem

obrazu poetyckiego, na podstawie modelu przestrzeni, kształtowanym na wszystkich jego

poziomach (opisu, scenerii, sensów naddanych) orzec, czy chodzi o *burę*, *jugo* czy *maestral*. Przestrzeń budowana przez *jugo* wykazuje wiele cech opozycyjnych wobec przestrzeni organizowanej przez *burę*. W pierwszym wypadku zauważono tendencję do zamykania i zawężania tej przestrzeni (na poziomie tekstu osiągnęte przez powtórzenia, paralelizmy składniowe, konstrukcje anaforyczne). W drugim do otwierania i rozszerzania (wyliczenie, rozbijanie regularności wiersza, organizacja brzmieniowa, naśladowująca naturalny “rytm” wiatru).

Wydaje się, że istnieje wystarczająca ilość danych i przesłanek, by uznać wiatr za kulturową strukturę mentalną. Jest z nim związany pewien światopogląd (witalistyczny lub egzystencjalny), ma ustalony repertuar znaczeń symbolicznych i środków stylistycznych. Odsyła do określonej przestrzeni fizycznej, która w tym przypadku ma znaczenie przestrzeni kulturowej. Dzięki temu stanowi ważny element świadomości zbiorowej, jest wyznacznikiem regionalnej tożsamości i odrębności.

Jako temat wiatr okazuje się dla literatury i kultury chorwackiej strefy śródziemnomorskiej (adriatyckiej) symptomatyczny. Należy do nieprzekładalnej na język kontynentu regionalnej etnosemantyki kulturowej. Jest nośnikiem problematyki estetycznej, psychologicznej i filozoficznej. Kulturę i literaturę chorwacką można porównać do róży wiatrów. Charakteryzująca ją wielość pozostanie jednością tylko wówczas, gdy zostanie zachowana świadomość jej różnorodności.

Każde spojrzenie na wiatr jako na zjawisko jednorodne jest tylko próbą, propozycją, wizją tematu. Wymyka się on bowiem wszelkim próbom klasyfikacji, tworząc nieskończony, wciąż na nowo dekonstruowany ciąg własnych sensów, uruchamia proces rozsadzania, rozplenienia znaczenia, Derridiańską dyseminację (*dissémination*), ale przecież dotrzeć do istoty rzeczy znaczyłoby stanąć na równi z Bogiem. Nam dane jest tylko zbliżanie się, krążenie wokół sedna, opisywanie go, lecz nieopisanie. To sedno musi pozostać z natury wieloznaczne.

BIBLIOGRAFIA:

- Abramowska Janina, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Rebis, Poznań 1995.
- Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* [w:] *Problemy teorii literatury*, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, t. 3, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 130–150.
- Abrams H. Meyer, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 4, s. 279–298.
- Adams Thomas, *Choroba duszy*, przeł. L. Barakońska, „Literatura na Świecie”, 1995, nr 3, s. 86–92.
- Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994.
- Andrić Ivo, *Prokleta avlija*, Svjetlost, Sarajevo 1988.
- Aralica Ivan, *Psi u trgovištu*, Znanje, pogovor V. Visković, Zagreb 1995.
- Aralica Ivan, *Put bez sna*, Znanje, Zagreb 1987.
- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 2, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył A. Paciorek, PWN, Warszawa 1990.
- Asimov Isaak, *Krótką historia chemii*, przeł. R. Bugaj, PWN, Warszawa 1970.
- Bachelard Gaston, *Poetyka marzenia*, przekład, opracowanie i posłowie L. Brogowskiego, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przedmowa J. Błoński, wybór H. Chudak, przeł. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, PIW, Warszawa 1975.
- Baldock John, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Rebis, Poznań 1994.
- Bagić Krešimir, „Praznina” u suvremenom hrvatskom pjesništvu, „Kolo”, 1996, br. 1, s. 5–44.
- Bałus Wojciech, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996.
- Barac Antun, *Literatura narodów Jugosławii*, przeł. M. Krukowska, wstęp Józef Magnuszewski, Ossolineum, Wrocław 1969.
- Barakońska Liliana, *Lek. Dzieło. Melancholia*, „Literatura na Świecie”, 1995, nr 3, s. 74–81.
- Bašćanska ploča [w:] *Kulturološki sadržaji*, reżija Ljiljana Jojić, urednica Dubravka Milazzi, Republika Hrvatska, Ministarstvo Znanosti i Tehnologije, Školski program HRT 1994 [dokument audiowizualny].
- Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, przekład przejrzał Z. Bauman, PWN, Warszawa 1995.
- Bączkowska Grażyna, *Ludowy duch wiatru*, „Akcent”, 1986, nr 4, s. 56–58.
- Bezić Jerko, *Glazba dalmatinskih otočana*, „Vijenac”, 1998, br. 125/VI, s. 20.
- Białoskórska Mirosława, *Pole leksykalno-stylistyczne wiatru w utworach Adama Mickiewicza*, „Język Polski”, 1998, nr 5, s. 321–328.
- Białostocki Jan, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, PWN, Poznań 1961.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998.
- Birnbaum Daniel, Olsson Anders, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie”, 1995, nr 3, s. 145–160.
- Błoński Jan, *Dramat i przestrzeń* [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Bobrownicka Maria, *Literatury słowiańskie XIX wieku a problem centrum kulturowego*,

„Pamiętnik Słowiański”, XLI, 1991, s. 45–56.

Bobrownicka Maria, *Narkotyk mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian*

zachodnich i południowych, Universitas, Kraków 1995.

Bogišić Rafo, *Priroda i pejzaż*, „Mogućnosti”, 1975, br 10, s. 1209–1227.

Braudel Fernand, *Morze Śródziemne w epoce Filipa II*, t. 1, przeł. T. Mrówczyński i M. Ochab, wstępem opatrzyli B. Geremek i W. Kula, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1976.

Braudel Fernand, *Morze Śródziemne w epoce Filipa II*, przeł. M. Król i M. Kwiecieńska, t. 2, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1977.

Brešić Vinko, *Teme iz novije hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2001.

Bright Timothy, *Traktat o melancholii*, przeł. L. Barakońska, „Literatura na Świecie”, 1995, nr 3, s. 81–85.

Brückner Aleksander, *Mitologia słowiańska i polska*, PWN, Warszawa 1980.

Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.

Buber Martin, *Problem człowieka*, przeł. R. Reszke, Fundacja ALETHEIA–Wydawnictwo SPACJA, Warszawa 1993, s. 108.

Budisavljević, Turić, Draženović. *Djela*, pr. I. Frangeš, PSHK, Zagreb 1963.

Bujak Franciszek, *Kultury morskie i lądowe*, Toruń 1934.

Calvino Italo, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, „Marabut”; „Volumen”, Warszawa 1996.

Cambi Nenad, *Knjiga Mediterana. Iscrpi nas borba neprekidna*, „Vijenac”, br./ VII, 146, s. 6.

Camus Albert, *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, wstęp J. Kossak, PIW, Warszawa 1974.

Camus Albert, *Dżuma*, przeł. J. Guze, Dom Wydawniczy „Jota”, Warszawa 1991.

Camus Albert, *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, PIW, Warszawa 1985.

Cettineo Ante, *Miroslav Feldman*, pr. A. Stipičević, PSHK, Zagreb 1965.

Cettineo Ante, *Diorama djetinjstva*, Zora, Zagreb 1962.

Cettineo Ante, *Osam pjesama*, „Mogućnosti”, 1954, br. 8, s. 509–515.

Cettineo Ante, *Za suncem*, Izdanie „Korablje”, Split 1932.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Rječnik simbola*, ured. B. Donat, „Mladost”, Zagreb 1994.

Chrzastowska Bożena, Wyślouch Seweryna, *Poetyka stosowana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

Choromański Michał, *Zazdrość i medycyna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Cirlot Eduardo Juan, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000.

Curtius Ernst Robert, *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod. red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 123–154.

Цвијић Јован, *Балканско полуострво*, Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике и настава средства, Београд 2000.

Cvijić Jovan, Andrić Ivo, *O balkanskim psihičkim tipovima*, Prosveta, Beograd 1988.

Cvitan Dalibor, *Ironični narcis. Eseji i kritike*, Matica hrvatska, Zagreb 1971.

Czas w kulturze, wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski PIW, Warszawa 1988.

Dante, *Boska komedia*, wstęp Mieczysław Brahmer, przeł. E. Porębowicz, t. 1 i t. 2, PIW, Warszawa 1984.

Davidson Donald, *Zdarzenia mentalne*, przeł. T. Baszniak [w:] *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, wybrała i wstępem poprzedziła B. Stanosz, PWN, Warszawa 1992, s. 163–193.

Davies Norman, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przeł. E. Tabakowska, Znak, Kraków 1988.

Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Delorko Olinko, Oto Šolc, Viktor Vida, pr. M. Šicel i M. Matković, PSHK, Zagreb 1982.

Delorko Olinko, *Pjesme*, „Mogućności”, 1953, br. 3, s. 180–183.

Delorko Olinko, *Svijetli i tamni sati*, Zora, Zagreb 1961.

Derrida Jacques, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie”, 1998, nr 11–12, s. 24–111.

Derrida Jacques, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.

Desnica Vladan, *Konac dana. Pripovijetke*, „Mladost”, Zagreb 1990.

Desnica Vladan, *Proljeća Ivana Galeba*, „Rad”, Beograd 1986.

Diana Srećko, *Oda maestralu*, „Mogućności”, 1996, br. 1–3, s. 10–14.

Diana Srećko, *Dinko Štambak, Marko Folez*, pr. B. Hećimović, PSHK, Zagreb 1983.

Dmitruk Krzysztof, *Literatura–społeczeństwo–przestrzeń*, Ossolineum, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1980.

Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych. Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. A. Kuryś, t. 3, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1995.

Eliade Mircea, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, „Aletheia”, Warszawa 1993.

Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993.

Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowie S. Tokarski, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993.

Eliade Mircea, *Zapowiedź równonocy, Pamiętniki I (1907–1937)*, tłum. z francuskiego oraz opatrzył przypisami i posłowiem I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

Encyklopedia językoznawstwa ogólnego, pod red. K. Polańskiego, Ossolineum, Wrocław 1993.

Encyklopedia żeglarstwa, pod red. J. Czajewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Estreicher Karol, *Historia sztuki w zarysie*, PWN, Warszawa–Kraków 1982.

Fabrio Nedjeljko, *Vježbanje života. Kronisterija*, Globus, Ljubljana–Zagreb 1986.

Fiala Edward, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1991.

Fiut Stanisław Ignacy, *Człowiek według Alberta Camusa. Studium antropologii egzystencjalnej*, Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1993.

Flaker Aleksandar, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976.

Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1987.

Frangeš Ivo, *Nove stilističke studije*, Globus/Zagreb, Ljubljana 1986.

Frangeš Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Globus/Zagreb, Ljubljana 1987.

Frangeš Ivo, *Realizam* [w:] *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 4, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1975, s. 219–485.

Franičević-Pločar Jure, *Dubine i jarboli. Izabrane pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb 1972.

Franičević-Pločar Jure, *Iznenadni vjetrovi*, „Mogućności”, 1959, br. 1, s. 16–22.

Franičević Marin, *Pjesme, eseji i rasprave*, pr. Š. Vučetić, PSHK, Zagreb 1976.

Franičević-Pločar Jure, *Pjesme. Raspukline*, pr. S. Novak, PSHK, Zagreb 1977.

Frazer James George, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1965.

Freud Zygmunt, *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska [w:] Kazimierz Pospiszył, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295–308.

Gadamer Hans-Georg, *Dziedzictwo Europy*, przeł. i wstępem opatrzył A. Przyłębski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1992.

Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.

Gadamer Hans-Georg, *Rozum słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski, przełożyli M. Łukasiewicz i K. Michalski, PIW, Warszawa 1979.

Galarowicz Jan, *Na ścieżkach prawdy. Wprowadzenie do filozofii*, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1992.

Genette Gérard, *Przestrzeń i język*, przeł. A. Wit Labuda [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod. red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 307–312.

Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, WAiF, Warszawa 1986.

Gluhak Alemko, *Hrvatski etimološki rječnik*, August Cesarec Zagreb, Rijeka 1993.

Głowiński Michał, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki”, 1971, z. 2, s. 175–187.

Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1968.

Hall Edward Twitchell., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, PIW, Warszawa 1976.

Hoff Benjamin, *Tao Kubusia Puchatka*, przeł. R. T. Prinke, Rebis, Poznań 1993.

Homer, *Dzieła, Odyseja*, przeł. L. Siemieński, z oryginałem składował, opracował, komentarzem opatrzył i aneks zestawiał Z. Kubiak, t. 2, PIW, Warszawa 1990.

Homer, *Iliada*, przeł. K. Jerzewska, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, Ossolineum, Wrocław 1986.

Hrvatska književna kritika. Kritike Antuna Gustava Matoša, svezak 4, izbor i predgovor M. Matković, Matica Hrvatska, Zagreb 1962.

Hrvatska književna kritika. Nehajev i suvremenici, svezak 5, predgovor napisao i izbor izvršio Š. Vučetić, Matica Hrvatska, Zagreb 1964.

Hrvatska kultura u ozračju Sredozemlja/Mediterana, „Dubrovnik”, 1995, br 6.

Huizinga Johan, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstępem opatrzył H. Barycz, posłowie S. Herbst, PIW, Warszawa 1996.

Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.

Ingarden Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988.

Ivanišević Drago, *Izabrana djela*, pr. V. Pavletić, PSHK, Zagreb 1981.

Ivanišević Drago, *Pjesme*, „Mogućnosti”, 1968, br. 8, s. 983–986.

Jakóbiec Marian, *Literatura narodów Jugosławii* [w:] *Dzieje literatur europejskich*, pod red. W. Floryana, t. 3, cz. 2, PWN, Warszawa 1991, s. 129–389.

Jelčić Dubravko, *Kranjčević*, Globus/Zagreb, Ljubljana 1984.

Jeličić Živko, *Oslobođena lica u prozi Petra Šegedina* [w:] *Izabrana djela*, pr. V. Pavletić, PSHK, Zagreb 1986, s. 77–110

Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993.

Jung Carl Gustav, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tawistockie*, przeł. R. Reszke,

Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1997.

Jung Carl Gustav, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Wrota,

Warszawa 1993.

Jung Carl Gustav, *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybrał, przeł. i poprzedził wstępem J. Prokopiuk, PIW, Warszawa 1989.

Jung Carl Gustav, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1997.

Jurica Neven, *O pjesnicima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1989.

Kaleb Vjekoslav, *Nagao vjetar. Knjiga novela*, Matica hrvatska, „Mladost”, Zagreb 1969.

Kamieńska Anna, *Twarze księgi*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.

Kandinski Vasilij, *O problemu oblika*, prev. J. Mirenić, „Mogućności”, 1969, br. 10, s. 1168–1181.

Kaštelan Jure, *Krilati konjanik. Izbor*, pr. B. Donat, Matica hrvatska, Zagreb 1991.

Kępiński Antoni, *Melancholia*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 1996.

Kłańska Maria, *Odyseusz [w:] Mit–człowiek–literatura*, praca zbiorowa, wstęp S. Stabryła, PWN, Warszawa 1992.

Kolumbić Nikica, „*Vitar u korenu*” *poezije Marina Franičevića*, „Mogućności”, 1965, br. 1, s. 91–96.

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980.

Korablja začinjavaca. Antologija čakavske poezije. ur. Z. Črnja i I. Miholović. Podbor Matice hrvatske, Rijeka 1969.

Kornhauser Julian, *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*, skrypt uczelniany, nr 714, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994.

Kornhauser Julian, *Od mitu do konkretności. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Kornhauser Julian, *Słowa-klucze w poezji Vesny Parun (Próba interpretacji)*, „Pamiętnik Słowiański” 1979, XXIX, s. 149–160.

Kowalczyk Alina, *Pejzaż romantyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 1998.

Koyré Alexandre, *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. O. i W. Kubińscy, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Krajač Josip, *Strukturne i semantičke vrijednosti Gervaisova stiha*, „Nova Istra”, 1998, br. 1, s. 117–125.

Kranjčević Silvije Strahimir, redateljica L. Jojić, urednica D. Milazzi, Republika Hrvatska, Ministarstvo Znanosti i Tehnologije, Školski program HRT 1994 [dokument audiowizualny].

Kranjčević Silvije Strahimir, *Iza spuštenijeh trepavica. Izbor pjesama*, pr. D. Jelčić, Matica hrvatska, Zagreb 1989.

Kranjčević Silvije Strahimir, *Pjesme*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb 1948.

Kranjčević Silvije Strahimir, *Sabrana djela. Pjesme I*, ur. D. Tadijanović, JAZU, Zagreb 1958.

Kranjčević Silvije Strahimir, *Sabrana djela. Pjesme II*, ur. D. Tadijanović, JAZU, Zagreb 1958.

Krleža Miroslav, *Tysiąc i jedna śmierć*, wstęp J. Wierzbicki, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978.

Kryzys tożsamości, pod red. B. Czapik i E. Tokarza, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992.

Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997.

Kunzmann Peter, Burkard Franz-Peter, Wiedmann Franz, *Atlas filozofii*, przeł. Barbara A. Markiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

Kupiszewski Władysław, *Z badań nad słownictwem słowiańskim. (Nazwy wiatru)*, „Prace Filologiczne” XIX, Warszawa 1969, s. 185–195.

Kuźma Erazm, *O przestrzeni w awangardowej poezji dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Tekst i fabuła. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Ossolineum, Wrocław 1979, s. 153–173.

Ladan Tomislav, *The mediterranean and common mediterranean features*, br. 39/40, „Most” 1974.

Lechte John, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej. Od strukturalizmu do postmodernizmu*, przeł. T. Baszniak, Książka i Wiedza, Warszawa 1999.

Leder Andrzej, *Na początku był chaos*, „nowa Res Publica”, listopad 1995, s. 29–31.

Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, PWN, Warszawa 1996.

Leksikon hrvatske književnosti, urednik V. Bogišić, Naprijed, Zagreb 1998.

Leut i trublja. Antologija starije hrvatske poezije, sastavio R. Bogišić, Školska knjiga, Zagreb 1971.

Levinas Emanuel, *Ślad innego*, przeł. B. Baran [w:] *Filozofia dialogu*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. Baran, Znak, Kraków 1991.

Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989.

Łotman Jurij, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

Mała encyklopedia kultury antycznej, red. Z. Piszczek, PWN, Warszawa 1988.

Mały słownik pisarzy zachodniosłowiańskich i południowosłowiańskich, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Mandić Igor, wstęp do: Slobodan Novak, *Izabrana proza*, PSHK, Zagreb 1981, s. 7–31.

Marinković Ranko, *Proze*, Matica hrvatska, Zagreb 1948.

Marinković Ranko, *Ruke*, „Veselin Masleša”, Sarajevo 1973.

Marinković Ranko, *Tri drame. Albatros. Glorija. Politeia*, Znanje, Zagreb 1977.

Markić Ružica, *Fabriova Berenikina kosa*, „Nova Istra”, 1996, br 4, s. 154–165.

Markowska Wanda, *Mity Greków i Rzymian*, Iskry, Warszawa 1996.

Maroević Tonko, *Klik! Trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988.–1998.)*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1998.

Maroević Tonko, *Usklićnici. Četvrt stoljeća hrvatskoga pjesništva 1971–1995*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1996.

Matešić Josip, *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, IRO „Školska knjiga”, Zagreb 1982.

Matvejević Predrag, *Mediterranski brevijar*, uvod C. Magris, Grafički zavod Hrvatske, Ljubljana 1991.

Matvejević Predrag, *Prema novom kulturnom stvaralaštvu*, Naprijed, Zagreb 1975.

Mažuranić Ivan, *Smrt Smail-age Čengića*, uredio, pogovor i tumač napisao A. Barac, Matica hrvatska, Zagreb 1963.

Mažuranić Ivan, *Śmierć Smail-age Čengića*, przedmowa M. C. Nehajev, przeł. A. Bogusławski, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1931.

Michalski Krzysztof, *Heidegger i filozofia współczesna*, PIW, Warszawa 1978.
 Mihanović Nedjeljko, *Nikola Milićević*, „Forum”, 1981, br. 12, s. 966–977.

Milićević Nikola, Josip Pupačić, pr. N. Mihanović, PSHK, Zagreb 1982.

Milićević Nikola, *Križ patnje i kamen vjere (Pjesnički put Josipa Pupačića)* [w:] *Nikola Milićević, Josip Pupačić*, pr. N. Mihanović, PSHK, Zagreb 1982, s. 191–212.

Milićević Nikola, *Pjesme iz tišine*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1994.

Miloš Damir, *Nabukodonožor*, Meandar, Zagreb 1995.

Miloš Damir, *Otok snova*, Meandar, Zagreb 1996.

Mity narodowe w literaturach słowiańskich, pod red. M. Bobrownickiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1992.

Morze w kulturach świata, pod red. A. Piskozuba, Ossolineum, Wrocław 1976.

Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo [aut.:] Fernand Braudel [et al.], Volumen, Warszawa 1994.

Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.

Nawarecki Aleksander, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1993.

Nazor Vladimir, *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme III. Hrvatski kraljevi. Stare istarske balade. Medvjed Brundo. Utva*, „Mladost”, „Zora”, Matica hrvatska, „Liber”, ur. N. Mihanović, Zagreb 1977.

Nazor Vladimir, *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme IV. Intima. Pjesni ljuvene. Pabirci. Pjesme u šikari, iz močvare i nad usjevima. Gospa od snijega. More. Niza od koralja. Četiri arhandela*, ur. V. Flaker, „Mladost”, „Zora”, Matica hrvatska, „Liber”, Zagreb 1977.

Nazor Vladimir, *Sabrana djela Vladimira Nazora. Pjesme V. Istarski gradovi. Deseterci. Pjesme o bratu Gavanu i o seki siromaštini. Knjiga distiha. Putna kronika. Noć na tornju. Plime i oseke. Zagrebački soneti. Riječ u oluji. Posljednja žetva. Neuvršteno u zbirke. Postuma*, ur. D. Jelčić, „Mladost”, „Zora”, Matica hrvatska, „Liber”, Zagreb 1977.

Nehajev Milutin, *Bijeg. Vuci*, svezak 2, pr. V. Zaninović, PSHK Zagreb 1963.

Nehajev Milutin, *Ogledi i članci. Pripovijesti*, s. I, pr. V. Zaninović, PSHK, Zagreb 1964.

Novak Prosperov Slobodan, *Prema sustavnoj humanističkoj naobrazbi*, „Zarez”, 1999, br. 6, s. 42.

Novak Slobodan, *Djela Slobodana Novaka. Južne misli*, Globus, Zagreb 1990.

Novak Slobodan, *Djela Slobodana Novaka. Izvanbrodski dnevnik*, Globus, Zagreb 1990.

Novak Slobodan, *Djela Slobodana Novaka. Izgubljeni zavičaj*, Globus, Zagreb 1990.

Novak Slobodan, *Mirisi, zlato i tamjan*, Školska knjiga, Zagreb 1974.

Novak Vjenceslav, *Pod Nehajem i druge pripovjetke*, Novo pokoljenje, Beograd 1951.

Novak Vjenceslav, *Posljednji Stipančići*, Nolit, Beograd 1975.

Novak Vjenceslav, *Tito Dorčić*, Zora, Zagreb 1964.

Novak Vjenceslav, *U glib*, „Mladost”, Zagreb 1990.

Nowakowska-Kempna Iwona, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Sorus, Warszawa 1995.

Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1995.

O literaturze chorwackiej, „Most”, 1991, br. 1–2.

Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, Ossolineum, Wrocław 1995.

Parun Vesna, *Izabrana djela*, pr. N. Milićević, PSHK, Zagreb 1982.

Parun Vesna, *Morska róża. Wiersze*, wybór i przekład z chorwackiego oraz wstęp Ł. Danielewska,

Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1998.

Pavić, Balota, Ljubić, Gervais. *Izabrana djela*, pr. M. Franičević, PSHK, Zagreb 1973.

Pavić Milorad, *Atlas vetrova*, Prosveta, Beograd 1985.

Pavić Vladimir, *Proze Ranka Marinkovića*, „Mogućnosti”, 1981, br. 4, s. 420–437.

Pavičić Tresić Ante, *Pjesme. Putopisi. Katarina Zrinjska*, pr. Š. Vučetić, PSHK, Zagreb 1963.

Pavletić Vlatko, *Misaono osjećanje mjesta. Razgovori o književnom stvaranju*, Matica hrvatska, Zagreb 1995.

Pavletić Vlatko, *Vojnovičeve drame*, „Mogućnosti”, 1962, br. 3, s. 260–275.

Pavlović Branko U., *Filozofija prirode*, Naprijed, Zagreb 1978.

Penzar Branka, Penzar Ivan, *Rasprava »De ventis« Luje Duraševića iz 16. stoljeća*, „Dubrovnik”, 1988, br. 2–3, s. 214–231.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, red. odpowiedzialny ks. K. Dynarski, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1990.

Piętkowa Romualda, *Funkcje wyrażen werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1989.

Pjesnici hrvatskog romantizma, priredio i predgovor napisao M. Tomasović, svezak 1 i 2, Školska knjižnica, Zagreb 1995.

Platon, *Timajos, Kritias albo Atlantyk*, przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. Siwek, PWN, Warszawa 1986.

Platon, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, PWN, Warszawa 1988.

Podręczny słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, OPEN, Warszawa 1999.

Poetics of the Elements in the Human Condition. The Airy Elements in Poetic Imagination: Breath, Breeze, Wind, Tempest, Thunder, Snow, Flame, Fire, Volcano..., wstęp A. T. Tymieniecka, praca zbiorowa, „Analecta Husserliana”, vol. XXIII, Dordrecht-Kluwer, 1988.

Pomorska enciklopedija, sv. 8, glavni redaktor M. Ujević, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1965.

Popadić Momčilo, *Pjesme*, „Mogućnosti”, 1986, br. 4–5, s. 286–291.

Posavac Zlatko, *Estetička struktura Kranjčevićeve poetike*, „Forum”, 1978, br. 9, s. 336–343.

Postmodernizm. Antologia przekładów, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 236–268.

Poulet Georges, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1977.

Praktyczny słownik biblijny, pod red. A. Grabner-Haider, przekład i opracowanie T. Mieszkowski i P. Pachciarek, Instytut Wydawniczy PAX, Wydawnictwo Księży Pallotynów, Warszawa 1994.

Prijatelj Kruno, *Dalmatinska slikarska škola*, „Mogućnosti”, 1955, br. 1, s. 35–49.

Problemy teorii dramatu i teatru, wybór i opracowanie J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.

Problemy teorii literatury, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, t. 3, Ossolineum, Wrocław 1988.

Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Ossolineum, Wrocław 1978.

Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku, pod red. B. Skargi, przy współpracy S. Borzysa, H. Floryńskiej-Lalewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Raos Ivan, *Vjetar je zastao*, Časopis „Teatar”, br. 3, Zagreb 1957, ss. 81.

Rapacka Joanna, *Centrum i peryferie literatury starochorwackiej*, „Pamiętnik Słowiański”, XLI, 1991, s. 15–29.

Rapacka Joanna, *Rola regionalizmu w kulturze chorwackiej* [w:] *Region, regionalizm – pojęcie i rzeczywistość*, pod red. K. Handke, SOW, Warszawa 1993, s. 195–207.

Rapacka Joanna, *Złoty wiek sielanki chorwackiej. Studia z dziejów dubrownickiej literatury pastoralnej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1984.

Rečnik književnih termina, glavni i odgovorni urednik D. Živković, Nolit, Beograd 1992.

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika, uređivački odbor M. Stevanović [et al.], knjiga 1–4, Matica srpska, Matica hrvatska, Novi Sad 1990.

Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław 1986.

Sarnowska-Temeriusz Elżbieta, *W kręgu badań tematologicznych* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod redakcją J. Sławińskiego, Ossolineum, Kraków 1976, s. 145–174.

Sartre Jean Paul, *Komentarz do „Obcego” Camusa*, przeł. J. Prokop [w:] *Sztuka interpretacji*, wybór i opracowanie H. Markiewicz, t. 2, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 233–246.

Sartre Jean Paul, *Mdłości*, przeł. i wstępem poprzedził J. Trznadel, PIW, Warszawa 1974.

Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, PIW, Warszawa 1994.

Semantyka tekstu. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, pod red. M. R. Mayenowej, Ossolineum, Wrocław 1976.

Semiotyka kultury, wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, PIW, Warszawa 1977.

Shakespeare William, *Hamlet, książę Danii*, przeł. S. Barańczak, „W drodze”, Poznań 1991.

Siwicka Dorota, *Romantyzm 1822–1863*, Warszawa 1995.

Skarga Barbara, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Skorupka Stanisław, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 1 i 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.

Słownik języka polskiego, pod red. W. Doroszewskiego, t. 9, PWN, Warszawa 1967.

Słownik literatury polskiej XX wieku, zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska [et al.], Ossolineum, Wrocław 1992.

Słownik psychologiczny, pod red. W. Szewczuka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979.

Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1989.

Słownik stereotypów i symboli ludowych, pod red. J. Bartmińskiego, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.

Srpski mitološki rečnik, ur. Š. Kulišić, P. Ž. Petrović, N. Pantelić, Nolit, Beograd 1970.

Stankowicz Aleksandra, *Wieczny spór z Bogiem. Poezja Silvija Strahimira Kranjčevicia* [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, red. J. Gotfryd i P. Nowaczyński, Wydawnictwo KUL, Lublin 1997, s. 355–366.

Starobinski Jean, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki”, 1972, z. 4, s. 217–232.

Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej, pod red. A. Nawareckiego i A. Dziadka, Górnośląska Macierz Kultury, Katowice 1995.

Stojević Milorad, *Varijable humornih inscenacija*, „Čakavska rič”, 1986, s. 3–22.

Sulima Roch, *Literatura a dialog kultur*, LSW, Warszawa 1982.

Šegedin Petar [w:] *Antologija hrvatske književnosti*, redateljica M. Wolf, urednica D. Milazzi, Republika Hrvatska, Ministarstvo Znanosti i Tehnologije, Školski program HRT 1993 [dokument audiowizualny].

Šegedin Petar, *Crni smiješak. Pripovijetke. Putopisi. Čovjek u riječi*, sv. 2, pr. D. Jelčić, PSHK, Zagreb 1977.

Šegedin Petar, *Djeca božja. Pripovijetke*, sv. 1, pr. D. Jelčić, PSHK, Zagreb 1977.

Šegedin Petar, *Izveštaj iz pokrajine*, Zora, Zagreb 1969.

Šegedin Petar, „Mogućnosti”, 1961, br. 9, s. 928–935.

Šegedin Petar, *Osamljenici*, Zora, Zagreb 1968.

Šegedin Petar, *Vjetar*, Globus, Zagreb–Ljubljana 1987.

Šenoa August, *Čuvaj se senjske ruke* [w:] *Zlatorovo zlato. Čuvaj se senjske ruke*, PSHK, knj. 3, priredio Šime Vučetić, Zagreb 1964.

Šicel Miroslav, *Književnost moderne* [w:] *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1978.

Šicel Miroslav, *Poetski svijet O. Delorka*, „Mogućnosti”, 1978, br. 10, s. 1178–1185.

Šicel Miroslav, *Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti. Analize i sinteze*. Matica hrvatska, Zagreb 1971.

Šimić Antun Branko, *Proza I*, uredio i pripomene napisao S. Šimić, Znanje, Zagreb 1960.

Šoljan Antun, *Izdajice*, Zora, Zagreb 1961.

Šutić Miloslav, *Vetar i melanholija. Estetičko-teorijska istraživanja*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1998.

Szyszkowski Andrzej, *Hinduizm, buddyzm, islam*, Ossolineum, Wrocław 1990.

Tabakowska Elżbieta, *Gramatyka i obrazowanie. Wstęp do językoznawstwa kognitywnego*, Wydawnictwo „Nauka dla wszystkich”, nr 474, Kraków 1995.

Tamulewicz Jan, *Wielka encyklopedia geografii świata*, t. 5, „Kurpisz”, Poznań 1997.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1–3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Teoria badań literackich za granicą, t. 1, *Romantyzm i pozytywizm*, cz. 2, *Kierunki pozytywistyczne, krytyka subiektywna i kierunki postpozytywistyczne*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

Tokarz Bożena, *Na poti k raziskovalno funkcionalni formuli toposa*, „Slavistična revija”, 26/1978, št. 2, april–junij, s. 161–176.

Ujević Tin, *Odabrana djela Tina Ujevića. Pjesništvo I. Lelek sebra. Kolajna. Auto na korzu. Ojađeno zvono. Mamurluci i pobješnjela krava. Pjesni razlike*, knj. 1, August Cesarec, Slovo Ljubve, Rijeka 1979.

Ujević Tin, *Odabrana djela Tina Ujevića. Pjesništvo II. Žedan kamen na studencu. Pjesnička proza*, knj. 2, August Cesarec, Slovo Ljubve, Rijeka 1979.

Ujević Tin, *Odabrana djela Tina Ujevića. Zapisi. Ispit savjesti i drugi zapisi. Politički spisi. Feljetoni. Putopisi. Pisma*, knj. 3, August Cesarec, Slovo Ljubve, Rijeka 1979.

Ujević Tin, *Odabrana djela Tina Ujevića. Eseji II. Filozofijsko-kulturološki uvidi. Misao Istoka*, knj. 5, August Cesarec, Slovo Ljubve, Rijeka 1979.

Uvod u književnost. Teorija, metodologija, pr. Z. Škreb, A. Stamać, Globus, Ljubljana–Zagreb 1986.

Valéry Paul, *Estetyka słowa*, wybór A. Frybesowa, wstęp M. Żurowski, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, PIW, Warszawa 1971.

Valéry Paul, *Poezje*, wybór opracował i wstępem poprzedził R. Kołoniecki, PIW, Warszawa 1975.

Vidović Radovan, *Koiné pomorskoga anemonijskoga nazivlja*, „Čakavska rič”, 1992, br. 1, s. 55–75.

Vidović Radovan, *Pomorska terminologija i pomorske tradicije – Rječnik (A–B)*, „Čakavska

rič”, 1977, br. II, s. 151–155.

Vitezović-Ritter Pavao, *Izbor iz djela*, priredio i predgovor napisao J. Bratulić, Školska

knjiga, Zagreb 1994.

Vojnović Ivo, *Izbor iz djela. Lapadski soneti. Geranium. Ekvinocijo. Dubrovačka trilogija*, pr. T. Maštrović, Mosta, Zagreb 1995.

Vojnović Ivo, *Stari grijesi* [w:] *Sabrana djela*, knj. 2, Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca kon A. D., Beograd 1940.

Vučetić Šime, *Šime Vučetić*, pr. A. Stamać, PSHK, Zagreb 1976.

Vučetić Šime, *Tin Ujević i drugi*, August Cesarec, Zagreb 1978.

Vukušić Stjepan, *Podgorski vjetar*, Matica hrvatska, Zagreb 1996.

Wierzbicka Anna, *Język–umysł–kultura*, wybór prac pod redakcją J. Bartmińskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

Wilde Oscar, *Bajki*, przeł. Maria Feldmanowa, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1988.

Whorf Benjamin Lee, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, wstępem opatrzył A. Schaff, PIW, Warszawa 1982.

Wodziński Cezary, *Filozofia jako sztuka myślenia*, Wydawnictwo Split Trading, Warszawa 1993.

Wójcik Tomasz, *Kategoria przestrzeni we współczesnych badaniach literackich*, „Przegląd Humanistyczny”, 1985, nr 1–2, s. 143–160.

Wyka Kazimierz, *O potrzebie historii literatury*, PIW, Warszawa 1969.

Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Wrocław 1990.

Zoranić Petar, *Planine*, s izvornika u suvremeni hrvatski jezik prenio M. Grčić, priredio J. Bratuli, Matica hrvatska, Zagreb 2000.

Zlatna knjiga hrvatskoga pjesništva, sastavio V. Pavletić, Matica hrvatska, Zagreb 1970.

Živančević Milorad, *Ilirizam* [w:] *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1975, s. 7–217.

Žmegač Čapo Jasna, *Mediterranstvo kao regionalni identitet*, „Vijenac”, br. 125/VI, s. 21.

INDEKS

- | | |
|-------------------------------------|-------------------|
| Abramowska J. | Błoński J. |
| Abrams H. M. | Bobrownicka M. |
| Adorno T. W. | Bošković R. |
| Alberti L. B. | Botić L. |
| Alfirević F. | Botticelli S. |
| Alkajosa z Lesbos | Bratulić J. |
| Anaksymenes | Braudel F. |
| Andrić I. | Brunetiere F. |
| Androkinos | Brückner A. |
| Aralica I. | Buber M. |
| Arystoteles | Bujak F. |
| Aymarda M. | Bukovac V. |
|
 |
 |
| Babić V. | Calvino I. |
| Bachelard G. | Cambi N. |
| Bachtin M. | Camus A. |
| Bagić K. | Car Emin V. |
| Balota M. (pseudonim M. Mirkovicia) | Cettineo A. |
| Barac A. | Chevalier J. |
| Bauman Z. | Cihlar Nehajev M. |
| Bergson H. | Cirlot E. J. |
| Besson L. | Clifford J. |
| Bezić J. | Constable J. |
| Białoskórska M. | Crnčić M. C. |
| Białostocki J. | Crome J. |
| Bieńczyk M. | Curtius E. R. |
| Birnibaum D. | Cvijić J. |

Cvitan D.

Fiut S. I.

Čapo Žmegač J.

Flaker A.

Črnja Z.

Foucault M.

Dante A.

Frangš I.

Davidson D.

Franičević M.

Deleuze G.

Franičevića-Pločar J.

Delorko O.

Frankopan F. K.

Deretić J.

Frazer J.

Derrida J.

Freud Z.

Desnica V.

Gadamer H. G.

Diana S.

Gaj Lj.

Dilthey W.

Galović F.

Diogenes z Apolonii

Genette G.

Dmitruk K.

Gervais D.

Domjanić D.

Gheerbrant A.

Donadini U.

Gieysztor A.

Doroszewski W.

Goethe J. W.

Draženović J.

Graves R.

Držić M.

Gundulić I.

Đurašević L. (Aloysio Georgirio)

Hall E. T.

Eliade M.

Hegel G. W. F.

Empedokles z Akragos

Heidegger M.

Heraklit z Efezu

Fabrio N.

Hezjod

Feshbach S.

Hoff B.

Fiała E.

Homer

Fiamengo J.

Horacy

Fisković C.

Huizinga J.

Ingarden R.

Levinas E.

Ivanišević D.

Ljubić P.

Jakóbiec M.

Łanowski J.

Jaspers K.

Łotman J.

Jelčić D.

Jelenović I.

Majer V.

Jeličić Ž.

Malinowski B.

Jung C. G.

Marinković R.

Jurica N.

Marjanović M.

Maroević T.

Kaleb V.

Matoš A. G.

Kandinsky W.

Matvejević P.

Kanižlić A.

Mažuranić I.

Kaštelan J.

Mažuranić A.

Kierkegaard S.

Mažuranić M.

Kłańska M.

Meštrović I.

Kolumbić N.

Mihanović A.

Kopaliński W.

Milićević N.

Kowalczykova A.

Miletić S.

Kovačević F.

Monet C.

Kowalski P.

More H.

Koyré A.

Morier H.

Kranjčević S. S.

Moszyński K.

Krleža M.

Kubiak Z.

Nawarecki A.

Kumičić E.

Neher A.

Kupiszewski W.

Nietzsche F.

Ladan T.

Novak S.

Legeżyńska A.

Novak V.

Olsson A.

Schulz B.

Owidiusz

Schopenhauer A.

Parun V.

Siwicka D.

Pavić M.

Skorupko S.

Pavić V.

Sławiński J.

Pavičić Tresić A.

Starobinski J.

Pavletić V.

Stipčević A.

Pavličić P.

Stojević M.

Pavlović B.

Szekspir W.

Penzar, B.

Šegedin P.

Penzar I.

Šenoa A.

Petrić F.

Šicel M.

Petris H.

Šimić A. B.

Pikala-Tokarz B.

Šoljan A.

Popadić M.

Špoljar K.

Porębski M.

Šutić M.

Posavac Z.

Poulet G.

Taine H.

Prijatelj K.

Tatarkiewicz W.

Prosperov Novak S.

Tales z Miletu

Ptolemeusz

Tommaseo N.

Raos I.

Turner W.

Rapacka J.

Tymieniecka A. T.

Ricouer P.

Tynianow

Rousseau J.

Ujević T.

Rudnick H. H.

Rzepińska M.

Wergiliusz

Whorf B. L.

Sartre J. P.

Wilde O.

Wójcik T.

Vitezović-Ritter P.

Wysłouch S.

Vojnovicia I.

Vučetić Š.

Valeri D.

Valéry P.

Zieliński B.

Vattimo G.

Ziomek J.

Vida V.

Zoranić P.

Vidović E.

Vidović R.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	2
Rozdział I	
SEMANTYKA WIATRU	8
Rozdział II	
<i>MEDITERAN</i> ORAZ FIGURA LITERACKA WIATRU W PERSPEKTYWIE CENTRUM I PERYFERII.....	40
Rozdział III	
WIATR I MODEL PRZESTRZENI LITERACKIEJ	67
Rozdział IV	
FIGURA LITERACKA WIATRU A WIZJA ŚWIATA I CZŁOWIEKA	129
ZAKOŃCZENIE	153
BIBLIOGRAFIA:.....	158
INDEKS	169